



TITLE:

バレエの中のマノン --1830年5月
3日初演の<<マノン・レスコー>>

AUTHOR(S):

寺西, 暢子

CITATION:

寺西, 暢子. バレーの中のマノン --1830年5月3日初演の<<マノン・レスコー>>. 仏文研究 2017, 48: 5-40

ISSUE DATE:

2017-10-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/228180>

RIGHT:

許諾条件により本文は2018-11-01に公開

バレエの中のマノン

——1830年5月3日初演の《マノン・レスコー》¹——

寺西 暢子

序論

パリ国立オペラ座バレエ団²が、サー・ケネス・マクミラン振付の《マノンの物語 *L'Histoire de Manon*》を初めて上演したのは、1990年11月9日、ガルニエ宮に於いてである³。この全三幕の物語バレエは、アベ・プレヴォーの作品『ある貴人の回想』の第七巻『シュヴァリエ・デ・グリュウとマノン・レスコーの物語』⁴に着想を得て振り付けられたものであり、1971年3月7日、英国ロイヤル・バレエ団によって、ロンドンのコヴェント・ガーデンで初演された（« la création mondiale »）⁵。この時は、マノンをアントワネット・シブリー、デ・グリュウはアンソニー・ダウエルが踊っているが、作品の本来のタイトルは《マノン *Manon*》である⁶。1990年のパリ初演の際の主要な配役は、以下の通りである：

マノン：モニク・ルディエール

デ・グリュウ：マニュエル・ルグリ

レスコー：カデル・ペラルビ

レスコーの愛人：マリー＝クロード・ピエトラガラ⁷

この1990年11月の初演以降、パリ・オペラ座バレエでは、1998年6月～7月（15公演）⁸、2001年3月（14公演）⁹、2003年6月（11公演）¹⁰、2012年4月～5月（17公演）¹¹、2015年4月～5月（12公演）¹²と、五回の再演がなされている。このうち、1998年のプログラムでは、「このバレエ（＝《マノンの物語》）は——少数のバレエ団、即ち、ストックホルム・オペラ座バレエ、ニューヨークのアメリカン・バレエ・シアター、オーストラリア・バレエ、ミラノ・スカラ座のみで演目として掛かるものだが——1990年の11月にパリ・オペラ座でレパートリー入りし、以来、初めての再演である¹³。」と、この作品の希少性が強調されて紹介されている。他方、五年後の再演時には、「このバレエは、数多くの名門バレエ団（ストックホルム・オペラ座バレエ、ニューヨークのアメリカン・バレエ・シアター、オーストラリア・バレエ、ウィーン国立オペラ劇場、ミラノ・スカラ座、サンクト・ペテルブルク・マリンスキー劇場、そして、バイエルン国立バレエ）のレパートリーとなっている¹⁴。」と述べ、前々回の再演時とは逆に、観客にマクミラン作品の普遍性を訴えている。プログラムの編集方針の変更も否定は出来ないが、2002年はマクミランの死後

十年目に当たり、2002年 / 2003年シーズンの再演は、振付家の没後十周年を意識して企画されたと考えられる。そして、プログラムに列挙されたバレエ団（あるいはオペラ劇場）の知名度と数を考慮に入れた場合、数年の間にマクミランのバレエが各国の劇場とその観客の間に浸透しつつあったことが読み取れる。その後、2012年に、エトワールのクレールマリ・オスタが、2015年には、やはりエトワールのオーレリー・デュボンが、自らの公式引退記念公演（« les adieux officiels »）の演目として、この《マノンの物語》を選んでいる。それは、マクミランの振付によって表象される「マノン」というヒロインを、ガルニエ宮の舞台で最後に踊る役として、自ら選択したということであり、特に、デュボンの引退記念公演は、ライブで配信された後、テレビでも放映され、昨年、DVD化された¹⁵。

日本国内でも、《マノン》は、2003年 / 2004年シーズンに新国立劇場バレエ団の上演演目に加わり、上述のオスタが、マノン役で客演している¹⁶。また、2011年 / 2012年シーズンにも再演された¹⁷。来日公演としては、英国ロイヤル・バレエが1983年に3公演、2005年に6公演、アメリカン・バレエ・シアターが1996年7月に2公演、2014年に4公演、そして、オーストラリア・バレエが1996年10月に2公演、と、東京文化会館で上演されたものだけで、三つのバレエ団による17公演が確認された¹⁸。更に——初演されたイギリス本国に話を戻すが——マクミランの没後二十五周年となる2017年 / 2018年シーズンには、英国ロイヤル・バレエが、2018年3月29日から5月16日までに16公演を予定している¹⁹。初演（« la création mondiale »）から四十六年の歳月を経て尚、マクミランの《マノン》は命脈を保っており、バレリーナ達を魅惑し続けている²⁰。

尤も、プレヴォーの小説をバレエに——身体言語を中心とした振付作品に——転換することは簡単なことではなかったはずである。パトリック・ジイイスは、パリ初演に際して、プレヴォーの語りの技法から派生する問題を指摘している。周知のように、プレヴォーの作品の核となる物語の語り手はデ・グリユーである。マノンは、常に、彼の視点を通して見つめられ、語られる客体であり、換言すれば、「受け身」の存在である。従って、読者は、彼の視点を通して、マノンを「窺視する « voyeur »」かのような立場に置かれる。このような語りは、小説内部の物語言説としては、珍しくはないし、寧ろ、この物語の仕掛けこそが、プレヴォーの作品において、ヒロインであるマノンの魅力を最大限に引き出し、読者を魅了するのである。しかしながら、小説においては、デ・グリユーの打ち明け話が始まる時点で、既に、物語内で語られる出来事は全て終わっている。即ち、遡及的で、且つ、閉じた物語なのである。つまり、マノンというヒロイン像は、単に、デ・グリユーの視点を通してというだけでなく、現在の視点から過去を振り返る形で描かれているのである。このようなヒロイン像を、「今」「その場」でマノンを見詰める観客の目にどうすれば再現出来るのであろうか？ジイイスは、時間的に「閉じられた」物語を、現在進行形の時間軸で展開する舞台に移し替えるのは簡単ではないと述べている²¹。

ジャン・スガールに依れば、プレヴォーの小説を戯曲化した作品は後世には残らなかったという。また、彼は、一般論として「小説を劇作品に脚色しても傑作が生まれたことはない。」とも断言している²²。確かに、「舞台上のマノン」といえば、演劇作品よりも、先ず、マスネの《マノン》

(1884年初演)やブッチーニの《マノン・レスコー》(1893年初演)のヒロインが思い起こされる。実際、マクミランがバレエの《マノン》を振り付けた一因は、ロイヤル・バレエ団の芸術監督職の契約延長を得るため、興行的な成功が見込める新作が必要だったからである。マスネやブッチーニのオペラの音楽を元に、『シュヴァリエ・デ・グリユーとマノン・レスコーの物語』を脚色して、踊りで表現された一大フレスコ画を創作することは、バレエ団の事情に叶っていた²³。だが、舞台化の実現を考えた場合、問題は、それ程、単純ではない。ジャン・スタロバンスキーは『魅惑する女たち』の中で、「マノンを音楽で表現することは、マノンの魅惑する力を新たな言語に翻訳しようと試みることだ²⁴。」と述べている。ジャン・スガールは、プレヴォーの小説に着想を得た複数のオペラについて論じているが、その際、「(オペラとは)別の修辞学から生まれた」ものとして、振付作品は除外している²⁵。つまり、「翻訳言語」が異なるオペラとバレエを同時に論じることは出来ないということだ。「小説」から「バレエ」であれ、「小説」から「オペラ」であれ、(そして「オペラ」から「バレエ」であれ)、ある作品を「脚色」すること、ひとつの芸術形式から異なる表現方法への転換とは、謂わば、異なった文法を持ったもうひとつの言語——それが音楽であっても、身体言語であっても——文学とは違う言語で、あるいは、違う言語に、作品を書き換えることに他ならない。

我々の目的は、マクミランがプレヴォーの小説を振付作品に「脚色」した、その複雑で困難な転換作業の経緯を辿ることにあり、その検討を経ることで、彼の《マノンの物語》が生き永らえている理由について考察したいと考えている。ただし、マクミラン作品に取り組む前に、先ず、念頭に置いておかなければならない作品がある。先程、言及したが、ジャン・スガールがオペラを分析した際、除外した「振付作品」は、マクミランのバレエではない²⁶。それは、1830年5月3日にパリ・オペラ座(当時の呼称では、王立音楽アカデミー劇場)で初演された全三幕のバレエ・パントミム《マノン・レスコー *Manon Lescaut*》である。本稿は、現在では上演されることのないこのバレエ・パントミムについて、残された資料とその貴重な先行研究、当時の批評などから、作品の具体像を把握しようとする試みである。我々の関心事は、この作品の価値について判断することではなく、どのような作品であったのか、出来る限り、具体的な詳細を知ることにある。しかし、だからといって、徒に冗長にはならないよう留意して、論を展開するつもりである。

1. 作品の概要と先行研究について

全三幕のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》は、七月革命間近のパリで初演された。当時の新聞の広告欄に依れば、5月3日当夜、プロスペール・ド・ジネス作曲の二幕物のオペラ《シャンボール城のフランソワ一世 *François I^{er} à Chambord*》が同時に上演されている²⁷。振付は、パリ・オペラ座のメートル・ド・バレエ(«le maître de ballet en titre»)であったジャン＝ピエール・オメール、作曲はジャック＝フロマンタル＝エリイ・アレヴィ、舞台装置はピエール＝リュック

=シャルル・シセリ、衣装はイッポリット・ルコント、そして、台本は——当時の慣習で、初演時には公表されてはいなかったが——劇作家のウジェーヌ・スクリーブである²⁸。そして、1830年5月3日の初演以降、1832年8月までの間に、46回の上演を重ねることになる²⁹。

今日、オメール振付の《マノン・レスコー》は一般には知られていない。だが、このバレエは振付のオメールの最後の作品であった³⁰。それに対して、作曲家アレヴィにとっては、王立音楽アカデミー劇場（=パリ・オペラ座）のために作曲した最初の作品であり、彼は、その数年後、七月王政下、同じル・ベルティエ通りのオペラ座の舞台で、《ユダヤの女 *La Juive*》で大成功を収めることになる。また、シセリは、ロマン主義バレエの代表作である《ラ・シルフィッド》（1832年初演）や《ジゼル》（1841年初演）の舞台装置を担当したことで知られている。台本のスクリーブは、後年、オベールのオペラ・コミック《マノン・レスコー》の台本をも手掛けることとなる。また、マリー・タリオニがセヌレの奴隷ニユカ（« Niuka »）役を初演しており、主演のポーリーヌ・モンテシュ（マノン役）やフェルディナン（デ・グリユー役）と同じくらい衆目を集めていた³¹。更に付け加えるなら、『エルナニ』の初演は、同年の2月25日であり、他方、既に述べたが、7月27日、28日、29日は「栄光の三日間」である。政治的な動乱を控え、社会的・文化的な変革の途上で上演されたこの作品は、ロマン主義バレエ開花前夜の過渡期の作品であることが窺える。

研究者にとって幸いなことに、この作品には豊富な一次資料が残されている。また、近年、楽理の専門家であり、スクリーブの研究者でもあるマヌエラ・ヤーメルカーが、同じく、音楽研究者のピーター・カイザーと共に、フランス国立図書館所蔵のアレヴィの直筆の楽譜に基づいて、ヴァインスベルグのルーシー・ガラント社から、バレエ《マノン・レスコー》のオーケストラの総譜とピアノ演奏用の譜面を出版した³²。この二つの譜面には、アレヴィの楽譜、つまり、音楽に関する情報だけではなく、以下の貴重な情報が含まれている。

1) 初演時の1830年に出版されたスクリーブの台本（フランス国立図書館所蔵 cote 8yth 10825）を転写したテキスト（Gallica から入手出来るものは、cote 8yf 1104 であり、その内容は必ずしも一致しない。）³³；

2) オーケストラの分析資料の中に含まれた「バレエのパート « parties de ballet »」と題された譜面（フランス国立図書館所蔵 cote MAT-286 (1-52) の内、cote MAT-286 (22-26)）で：

a) 22-24 は、1 ページ目の指示書きに依れば、オメールが自分自身で使用していたと思われる。パート 22（« partie 22 »）が第一幕、パート 23 が第二幕、パート 24 が第三幕に対応している。

b) 25

c) 26

b) と c) については、それぞれ稽古を任されたオメールの助手達（ひとりにはルベル « Rebel » という名だったらしい。）が使用したもので、パート 25（« partie 25 »）、26 共に、全三幕を含んでいる³⁴。

この三種類の譜面、三種類の « parties de ballet » にはパントマイムに関する指示書きが含ま

れている。特に、オメールが使用したと思われるものは240ページあり、オメール自身の筆跡と複数（最低でも三名）の写譜者の筆跡が混じっている。ヤーメルカーは、ルーシー・ガランド社から出版されたピアノ演奏用の譜面に、このオメールの指示書きと複数の写譜者の指示書きを復元した。ただし、写譜者の指示書きについては（複数居るのだが）、特に、区別をしなかった。なぜなら、オメールのパントマイムに関する指示が、オメール自身が使用した譜面（« parties 22-24 »）のみに見受けられるのに対し、写譜者の指示書きは、三種類の譜面全て、つまり、上記の a)、b)、c) の三種類の « parties de ballet » に共通しているからである。また、《マノン・レスコー》が上演された期間は、（既に述べたが）1830年5月～1832年8月であり、従って、後年になって、新たな書き込みがなされた可能性は極めて低い。更に、オメールの書き込みの中には、台本にはない、彼自身の意図を伝えるものもあるが、写譜者の指示書きは、スクリープの台本と（一字一句同じという訳ではないが）内容的には同じものである。従って、「誰が写譜したのか？」という問題は、重要ではないと、ヤーメルカーは判断したのである³⁵。

三種類の « parties de ballet » に残された指示書きは、同じく、音楽研究者のマリアン・スミスの言う「バレエの音符 « notes de ballet »」の（全てではなくとも）一部ではないかと思われる。バレエは、本来、ダンサーの身体の動きで物語を語る芸術形式である。しかし、スミスが2000年に出版した『《ジゼル》の時代におけるバレエとオペラ』で述べているが、「1830年代～1840年代のオペラ座で上演されたバレエ・パントミムは、我々の想像以上にかなり言葉に頼っていた³⁶」のである。そして、スミスは、「沈黙の言語 « Silent Language »³⁷」と彼女が呼ぶ間接的な言語手段を三つに分類し、分析している。バレエの「台本」がそのひとつなのだが、更に、それに付随するものとして、« notes de ballet » に言及している。台本では不十分なダンサーの所作を詳細に描写し、また、「台本」と「(音楽の) 譜面」の橋渡しのような役割を果たすのが、« notes de ballet » であり、稽古時に、用いられたらしい³⁸。スミスの文を英文のまま、引用する：

Yet for all their detail, these libretti are far shorter, scene for scene, than the explicit *notes de ballet*, that is, manuscript descriptions of action and gestures, apparently used by choreographers when blocking out the dance and mime in rehearsals. These *notes* not only lay out the action and dialogues in detail but also list the tempo marking (and sometimes the meter) of each musical segment³⁹.

スミスがその著書で続けて引用している具体例（《マノン・レスコー》同様、振付オメール、台本スクリープの《夢遊病の娘 *La Somnambule*》の « Notes de ballet » から引用されている⁴⁰）と比べると、ヤーメルカーが、転写した « parties de ballet » 中の指示書きの内、特に、オメールの手になるものは、スミスの例と同様、台本にはない登場人物の出入りや、詳しい仕草、対話体のテキストを付け加えており、同じ性質のものと言える⁴¹。ただし、写譜者による指示書きの中には、寧ろ、スミスが間接的な言語手段の三つ目に挙げている「器楽演奏によるレチタティーヴォ « the instrumental recitative »⁴²」と見做すべきものも散見される。

いずれにしても、このような稽古用の指示書きの多くは今日失われているが、オメールは、《マノン・レスコー》の初演の翌年、1831年にオペラ座を辞職しており⁴³、ヤーメルカーは、もはや、再契約が望めないと思ったために、彼がかなりの手稿をオペラ座に残していったのではないかと、推測している⁴⁴。そして、その中に、三種類の「parties de ballet」が含まれていたのである⁴⁵。

文学研究者である我々には、本格的なオーケストラの総譜の解読や分析は不可能である。しかし、ヤーメルカーとカイザーが出版したオーケストラの総譜とピアノ用の譜面を比較し、同時に、稽古に使われたという譜面「parties de ballet」に残された振付家の指示書き「notes de ballet」を検討すれば、台本より詳しいダンサーの身体言語についての情報が得られる上、音楽がどのように対応しているのか、を、知ることは出来る。そうすることで、たとえ今日再現することは困難であっても、パントマイムと（「踊る部分」という意味での）バレエの割り振りや、物語の展開を表現するパントマイムと音楽の関係、あるいは、踊りと音楽の構成がどのようになっていたのか、を、推し測れるであろう。次章では、まず、スクリープの台本を検討したい。

2. スクリープの台本から分かること

出版されたスクリープの台本は、二種類ある。

- 1) (既に、触れたが) 初演時の1830年にパリのブズー書店から出版された版⁴⁶。
- 2) 1875年～1876年に、同じくパリの、E. ダンテュ書店から出版された『スクリープ全集』に収録されている版⁴⁷。

この二つの版のうち、1)の版を研究の基本とするべき版(« authentique »)と見做す点では、ヤーメルカーの見解に異存はないが、両者の違いが「些細なもの(« minimes »)」であると断定するのは性急であると我々は考える⁴⁸。しかし、その理由を述べる前に、1)の初演時の台本を中心に、2)のテキストも参照しながら、バレエ・パントミム《マノン・レスコー》の全体の構成を提示したい。

スクリープの台本に依れば、《マノン・レスコー》は全三幕、第一幕が全11景(« scène »)、第二幕は全12景、第三幕が全11景である。全集版では、場面転換に応じて、「場」(« tableau »)が挿入されているため、場面転換のある第一幕は、第一場(第1景～第7景)と第二場(第8景～第11景)、第三幕も、第一場(第1景～第9景)と第二場(第10景～第11景)に分かれている。第二幕は、場面転換がないので、「場」はない⁴⁹。

1)の台本を丁寧に見て行こう。まず、表紙には、タイトルとジャンルを示す「三幕のバレエ・パントミム « Ballet-Pantomime / EN TROIS ACTES »」とあるが、前述のように作者名は本来空欄であったところに、手書きで「スクリープ « Scribe »」と書き込まれているのが読み取れる⁵⁰。表記されているのは、作曲のアレヴィと舞台背景のシセリのみであるが、ちなみに、後年、出版された全集版の方には、「オメール氏との共同制作 « En société avec M. Aumer. »⁵¹」と印刷されている。次に、何処で、いつ、初演されたか、書かれているのだが、その日付が、「1830

年4月30日「LE 30 AVRIL 1830.」となっている。これは、当時の舞台裏の事情に依るもので、《マノン・レスコー》は、四月末に初演が予定されていた。だが、シセリの第三幕の舞台装置の準備が遅れたため、5月3日に持ち越されたのである⁵²。そうでなくとも、この作品は、早くから上演が予定されていたにも拘わらず、初演が遅れに、遅れていた⁵³。ただ、本稿では紙幅の関係上、その問題には立ち入らない。当時としては、破格の費用と時間を費やし、興行的な成功を期待されて初演された作品だったということのみ、指摘しておきたい⁵⁴。台本の舞台装置の描写（詳しくは、後述する。）にもあるように、「当時の様子そのままに「[...] , tels qu'ils étaient alors」」、「ルイ15世の治世末期「[...] la fin du règne de Louis XV .」」のパレ・ロワイヤルの庭園やオペラ座を再現し⁵⁵、アナクレオン風の劇中バレエを挿入したこの作品は、ヤーメルカーが指摘するように、当時、流行していた「歴史絵巻「un panorama historique」」として企画されたと考えられる⁵⁶。そのことは、Gallica上で閲覧可能な、イッポリト・ルコントの31枚の衣装の下絵からも窺える⁵⁷。主要人物（マノン、デ・グリユー、マノンを誘惑するジェルヴィル侯爵）だけではなく、脇役の人物の衣装（冒頭で登場する新兵、シヌレとその部下のリシャル）、端役の貴族の男女や市民、庶民の衣装まで、丁寧に描かれ彩色されている。劇中バレエのロココ風の衣装は、ノヴェールの著作に詳述されている当時のバレエの描写を想起させる⁵⁸。将校や兵隊役のダンサーが身に纏ったはずの軍服は、5月24日にオペラ座に足を運んだカステラーヌ元帥を感心させ、彼は、「このバレエを多いに楽しみ、関心を持った。」と日記に書き記している⁵⁹。

粗筋については、既に、アイヴァ・ゲストが英文で詳細に⁶⁰、鈴木晶が日本語で簡単に紹介しているが⁶¹、本稿の論の展開に必要な範囲で我々としても纏めておきたい。

第一幕（第一場） 舞台は、「ルイ15世の治世末期のパレ・ロワイヤルの庭園」内。「右手、舞台奥の門に“オペラ座に通じる小路”」と書かれている。「その門の両側に演目が書かれた大きなポスターが二枚」貼ってある⁶²。庭園内には、貴族や美しく着飾った貴婦人、法官、軍人、一般市民や庶民に混じって、徴募官のサン＝ルグレと兵士達が杯を空けている。その中にデ・グリユーとマノン、そして、彼女の従姉妹のマルグリットがいる。マノンとデ・グリユーは、彼の父親の許しが得られたので、次の日には結婚することになっている。しかし、「田舎娘「provinciale」」のマノンは、周囲の華やかさや貴婦人達の豪華な衣装に気を取られている。しがたない下級役人でしかない⁶³デ・グリユーにはマノンに贅沢をさせてやることなど出来ない。そんな時に、貴族のひとり、ジェルヴィル侯爵がマノンの気を引こうとする。マノンもまんざらではない。デ・グリユーは、半ば、嫉妬から、半ば、愛情から、徴募官とは知らずにサン＝ルグレから金を受け取ってしまい、その金で、マノンのために「ケープ「un mantelet」」を買ってやる。マノンを喜ばせて満足したデ・グリユーが彼女と従姉妹のために夕食の手筈を整えようと姿を消したその間に、マノンは、ジェルヴィル侯爵に誘われるまま、誘惑と好奇心に負け、マルグリットが止めるのも聞かずに、オペラ座へ行ってしまふ。戻って来たデ・グリユーが、怒って彼女の後を追おうとした時、サン＝ルグレが、渡した金の代償に彼を軍隊に入隊させようとやって来るが、デ・グリユーは彼らを振り払っ

て、「オペラ座に通じる小路」に突進して行く。

第一幕（第二場） 場面転換。舞台は、「オペラ座とその観客席を、当時の様子そのままに再現している。」舞台の左右に座席が設けられ、宮廷の貴族達が席を占めている。右の特別ボックス席に侯爵とマノンが現れる。劇中バレエの背景には風景が描かれている。「当時の様式に従った小さな神殿」がある。「ブシェとヴァトーの絵画」である⁶⁴。「ラモーの調べに乗って」、キューピッドや、当時のダンサーであるカマルゴ嬢やサレ嬢が登場し、劇中バレエ《愛の神の勝利》が演じられる。これが、最初のディヴェルティスマン（« divertissement »）である。劇中バレエの終わりで、マノンを追って来たデ・グリユーが乱入し、騒動の中、マノンは失神し、彼は牢獄へと引き立てられて行く。そして、劇中バレエの登場人物も（本来のバレエの登場人物である）観客達も皆、混乱のうちに退場し、幕が降りる。

第二幕 舞台は、「優美を極めた客間」。舞台右手、「前景にガラス張りの化粧部屋、その後ろには十字窓。」⁶⁵ 気を失ったマノンが運び込まれたのは、ジェルヴィル侯爵邸である。意識を取り戻したマノンは、デ・グリユーを案じるが、夜会があると聞かされて、舞踏会のことで頭が一杯になってしまう。そこに、カマルゴ嬢とプティ＝パ嬢、ふたりの貴族に法官がやって来る。他方、訪ねて来たサン＝ルグレから、彼が捉えているデ・グリユーが、連隊長でもある侯爵の隊に編入された兵士のひとりだと聞かされた侯爵は、デ・グリユーがサインした入隊志願書を見せられる。侯爵は、その志願書をポケットに隠してサン＝ルグレと退場する。侯爵邸に現れたカマルゴ嬢とプティ＝パ嬢に気後れする「単なる田舎娘」のマノンは、彼女達から洗練された仕草やダンスを教えて貰おうとするが、「良い生徒にはなれない。」と諦めて、「それぞれ自由に踊りましょう。」と提案し、ここで、パ・ド・サンク（« Pas de cinq »）が入る。そこへマルグリットが駆けつけて来て、デ・グリユーが軍隊に編入されてしまったことをマノンに告げる。彼を救いたいマノンは、侯爵に懇願する。すると、侯爵は、デ・グリユーの身柄と引き換えに、彼女の愛を望む。困惑するマノンを承諾させた侯爵は、降り始めた雷雨にも構わず、彼女の恋人を助けてやるために姿を消す。哀しみに沈むマノンが、朝、デ・グリユーが買ってくれたケープを胸に抱きしめていると、嵐が吹き荒ぶ窓辺に、彼が現れる。喧嘩に和解が続き、ふたりは逃げようとするが、一層激しく吹き荒れる雷雨がそれを阻む。マノンは、ずぶ濡れになっていた恋人に侯爵の部屋着を着せてやり、ふたりで夕食を取ろうとする。と、そこへ侯爵が戻って来て、恋敵同士は剣を交えることになる。サン＝ルグレや警官が駆けつけるが、「時、既に遅く」、デ・グリユーは侯爵を刺していた。警官がマノンを「サルベトリイェール」へ連行しようとし、デ・グリユーもサン＝ルグレに軍隊に連れ戻されそうになるが、負傷した侯爵がポケットにしまった彼の志願書を「気づかれぬよう」破いてくれる。幕の最後で、マノンとデ・グリユーは、左右に引き裂かれて連れて行かれる。

第三幕（第一場） 舞台は、「数ヶ月後のアメリカ、ヌーヴェロレルアン」。「海沿いの城砦の内部。」左手に「広大な建物があり、正面に“総督の館”と書かれている。」その上に時計盤。右手には、牢獄の扉。その奥に、内側に突き出した要塞の突出部。「牢獄と要塞の突出部の間に鐘。舞台の奥には方面堡。木が植えられていて、大砲が据え付けられている。方面堡の

真ん中に柵で仕切られた空間があり、そこから海へ降りられる。最後景、地平線には沖が見える。」⁶⁶ 原住民やその場に居る黒人、女子供達は、どうやら、「新しい総督」の船の到着を待っているらしく、歓迎の準備に駆り出されている。中庭の内部では、やはり、原住民や黒人達が仕事に忙しく、セヌレとリシャールが彼らを監督している。舞台の右手に粗末な身なりのマノンと女達が船の帆を繕うのに忙しい。左手では、セヌレの奴隷のニュカがハンモックを編んでいるが、疲れから手が休みがちである。総督の館の時計盤が1時を告げる。リシャールが右手の鐘を鳴らすと奴隷達の休憩時間となり、セヌレが退場すると、奴隷達の踊りとなる。ニュカを中心としたディヴェルティスマンが入る。踊りに夢中になったニュカをシヌレが叱責しようとするが、マノンが止めに入る。その時、シヌレはマノンに目を留める。そこへ、総督のフリゲート艦を先導した小舟から降りた水夫や兵士に混じって、デ・グリュエが現れる。デ・グリュエはマノンを見つけ、マノンも彼に気づく。しかし、マノンと連れの女達は牢獄に戻されてしまい、しかも、セヌレの命令で、マノンはひとり、別の牢獄に入れられる。デ・グリュエは、リシャールを買収し、ニュカの取りなしもあって、牢から出されたマノンとの再会を果たす。セヌレが戻って来たので、デ・グリュエは、一旦、身を隠すが、彼がマノンに迫るのを見て、発砲してしまう。ふたりは、ニュカから当座の水と食べ物等を貰って、海とは反対側へ逃げて行く。騒ぎを聞きつけた人々が駆けつけたところへ、新しい総督の船が近づいて来るのが見え、皆、港に向かおうと、退場する。

第三幕（第二場） 場面転換。「ヌーヴェロルレアンの大砂漠。」⁶⁷ 恋人達は互いをかばい合って逃走劇を続けるが、水も食べ物も尽き、疲労の果てに、マノンは死を覚悟する。マノンの望み通り、デ・グリュエは、彼女を「妻」とも「伴侶」とも呼び、指輪を与えるが、その指輪を取ったマノンの手がやがて力なく落ちる。デ・グリュエは、彼女がまだ生きていることを確認しようとするが、返事はない。彼が絶望しかけた時、遠くから人々の足音が聞こえて来る。新しい総督は、かつての恋敵のジェルヴィル侯爵であり、ふたりを結びつけるために彼らを探しに来たのである。だが、新総督はマノンが亡くなっていることを悟るのだった。そして、デ・グリュエは、マノンの身体に倒れ込むように失神する。「第三幕、即ち、終幕の終わり。」

こうして全体の構成を確認するために、台本を辿ってみると、スクリープの台本が、スミスが分析した、バレエ・パントミムにおける間接的な言語手段のひとつであったことがよく分かって来る。1ページから始まる台本の本文は、基本的に地の文と対話で成り立っている。対話部分については、特に、物語の展開上、山場となる場面で、もうひとつの間接言語の「器楽演奏によるレチタティーヴォ」と対応していることもある。当時の台本は、今日のプログラムに記載されている簡略化された粗筋とは異なり、先ず、言語で、演者に具体的な指示を出すための大切な道具だった。そのお蔭で、我々は、本格的に踊りが入る部分と、寧ろ、パントマイム中心だったのではないかと、推測される部分を識別することが出来る。最初に、我々が尤も関心を寄せるバレエの部分から見て行きたい。上記に纏めた概要からも分かるかと思うが、(今日、我々がバレエと

見倣すような）ダンスが入るのは、①第一幕（第二景）の劇中バレエ、②第二幕のパ・ド・サンク、③タリオニが登場する第三幕のディヴェルティスマンである。このうち、③については、スクリーブの叙述は簡潔な素っ気ないものなので、具体的なことは分からない（この理由については次節で述べる。）。だが、①と②に関しては、ある程度、詳しく語られているので、ここに纏めておきたい：

第一幕（第二場）の劇中バレエ《愛の神の勝利》

第9景の最初に、先ず、「バレエの第一のアントレ《PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET》」と、小見出しがある。最初に登場するのは羊飼いと羊飼いの娘達である。彼らは、キューピッドの神殿に貢ぎ物を捧げる。そして、ラモーの調べに乗って、カマルゴ嬢がひとりでパを踊る。第10景には「第二のアントレ《SECONDE ENTRÉE》」という小見出しが挿入され、ここで、登場するのはナイアスに扮したサレ嬢とプティ＝パ嬢であり、ふたりはジグを踊る。彼女達に恋した二名の川の化身（《deux fleuves amoureux》）との間でせめぎ合いとなるが、ナイアス達は無関心のままである。その時、羊飼いと羊飼いの娘達がキューピッドの神殿から出て来る。幸せそうな複数のカップルの様子に心を動かされたナイアス達は、愛の神の神殿に導かれるように入っていく⁶⁸。

第二幕第4景 パ・ド・サンク

パ・ド・サンクが始まる前に、カマルゴ嬢とプティ＝パ嬢にダンスを習うマノンの様子が描かれている。マノンは、「空中に飛び上がった、アントルシャをしようとする《[...] sauter en l'air et battre un entrechat ; [...]》」が上手く行かない。そこで、粗筋に書いたように、それぞれに踊ろうとするのだが、台本の説明によると、オーケストラは、メヌエットと軽快な村の踊りの音楽を同時に演奏したらしい（この点は、次節で再び、取り上げたい。）。カマルゴ嬢とプティ＝パ嬢は、二名の貴族をパートナーに踊るが、マノンはひとりで踊り（故に、パ・ド・サンクになる訳だが）、他の4名のダンサーと複数のグループを作って踊るということである⁶⁹。

次に、パントマイムの方だが、マリー＝フランソワーズ・クリストゥに依れば、当時のバレエ・パントミムは、「バレエ・パントミム」とはいうものの、未だ、ノヴェールやヴィガーノの理想には程遠く、慣習的な約束事に基づくマイムで、筋が複雑になると台本に頼らざるを得なかったという⁷⁰。実際、台本を入手することは難しくはなかった⁷¹、また、観客は、上演中に舞台上の所作に応じて、台本に目を落とすことも珍しくはなかった⁷²。《マノン・レスコー》の時代の台本は、単に、演者に指示を与えるための道具であっただけでなく、同時に、観客に舞台上の登場人物が表現しようとしていることを理解させるための、貴重な言語による伝達媒体でもあった。その分かり易い例をひとつ挙げてみたい。

第一幕の第6景、デ・グリュエと入れ替わりに食堂から出て来た侯爵とその仲間が、残されたマノンとマルグリットをオペラ座へと誘う場面である。「デ・グリュエを、私の婚約者を、私の夫を待つ⁷³」と言うマノンを侯爵とその友人が取り囲み、侯爵はマノンに「歌が聴けるし、メヌエットが踊られるのを見られるし…⁷⁴。」と甘い言葉で囁き続ける：

その間（侯爵の科白の間）、マノンは耳をふさいで聞かないようにしていた。それから、彼女は片手を耳から離し、そして、両手とも離し、ついには、注意深く耳を傾けるようになる⁷⁵。

舞台上でのモンテシュの仕草が眼前に浮かんで来るような叙述であるが、その所作を追いながら、台本の文末の「注意深く *« attentivement »*」という副詞に目を落とすことで、マノンが誘惑に負けたことが分かるようになっている。また、今、引用したマノンの言葉の中で、「デ・グリユー」を「私の婚約者、私の夫」と言い換えているのは、「結婚相手」を意味するマイムを入れていたのではないかと推察される。だが、*« mon futur »*、*« mon mari »*と台本にはっきり書かれているので、マイムの意味が分からなくても、二人の関係を明確に理解出来る。更に、（これも推測の域を出ないが）侯爵は、オペラ座の様子をマノンに思い描かせるところで、例えば、彼の友人達を演じるダンサーと共に、メヌエットのステップを真似るような仕草をしたのかも知れない。ダンスに詳しい観客なら、それがメヌエットだと直ぐ、分かるだろうが、逆の場合は、台本で踊りの種類を確認出来る。

マリアン・スミスは、また、バレエ・パントミムにおいて、様々な方法で物語の展開を伝える狂言回しの踊らない登場人物の存在を指摘している。そのような人物は、ロマン主義バレエの全盛期にも、尚、舞台上に登場していた⁷⁶。《マノン・レスコー》では、マノンの従姉妹のマルグリットがこの進行役の役割を、度々、引き受けている。今、引用した一節に続く第7景、マノンが退場した後、舞台に再び現れるデ・グリユーに、マノンがオペラ座へ行ってしまったことを告げ、彼女を批判するような態度を取り、デ・グリユーの感情に火につける役回りを演じるのは彼女である。第二幕第5景——直前の第4景の後半が、既に紹介したパ・ド・サンクの場面である。——で、慌てた様子で、舞台に飛び込んで来て、デ・グリユーが軍隊に連れて行かれてしまう、と、マノンを驚かせるのもマルグリットであり、踊りが挿入されるパ・ド・サンクの場面から話を急転させる⁷⁷。

しかし、時に、台本作者も舞台化のための、そして、舞台を進行させるための、職人としての仕事を忘れることがあるようだ。第二幕第11景の終わりで、恋敵同士が剣を交えたところにサン＝ルグレや警官達が駆けつける。彼等は侯爵を助けようとする訳だが、第12景の冒頭を見てみよう：

彼等（サン＝ルグレ達）は、突進して、闘っている二人の間に割って入ろうとする。が、時、既に、遅し。デ・グリユーが自分の連隊長（ジェルヴィル侯爵）を剣先でひと突きしてしまっていた（……）⁷⁸。（下線は筆者による。）

まるで、無声映画の弁士の科白のような、この「時、既に、遅し *« [...] il est déjà trop tard. »*」は、一体、誰の眩きなのだろうか？観客の感情の先取りだろうか？同じ第12景の末尾、侯爵の

仕草を描写した部分も引用してみたい：

(……) 侯爵は友人達の腕に抱えられていたが、辛うじて立ち上がると、懷からデ・グリュエの志願書を取り出し、気づかれないように、細かく破く (……) ⁷⁹。(下線は筆者による。)

「気づかれないように « [...] sans qu'on l'aperçoive, [...] »」という指示は、勿論、舞台上の他の登場人物に気づかれないように、という意味であろうが、侯爵の温情で、デ・グリュエが苦境を免れたということは、観客に分からせなければならない。だが、実際、同時にふたつの条件を満たす動作を演じてみせるのはかなり難しいのではないか。このような劇作家の叙述は、寧ろ、小説内の語り手の介入を想起させる。

最後に、この節の冒頭で述べた台本の二つの版の違いが「些細な」ものかどうか、という我々の疑問について論じておきたい。初演時の台本では、表紙の次のページにマノンを始めとする男女9名の役柄とその役を演じるダンサー名が記載されている⁸⁰。その後、三枚目のページから各幕毎に詳細な役名と対応するダンサー名が6ページに渡って列挙されている。ところが、全集版では、タイトルページの裏面に男性役から先に、主要な役名——物語の進行に絡む役名と劇中バレエの中心人物の役名——と初演時のダンサー名(16名)が纏めて記載されており、次にマノンを始めとする女性役とそのダンサー名(7名)が続く。その他の役と端役については、その下に小さな文字で各幕毎(劇中バレエの脇役も含む)に役名のみが列挙されているだけで、各々の役の人数や演じたダンサーは分からなくなっている⁸¹。楽理の専門家のヤーメルカーには、踊り手が何名いたのか、といった情報は、あまり重要ではなかったのかも知れないが、どのようなバレエだったのか、なるべく具体的に知りたい我々にとっては、1830年版の詳細な配役表のページは、作品の全貌を考える上で極めて貴重な情報である。以下、配役表から転写したい(括弧内は初演したダンサー名である。小さな役、端役については、今回は、人数を示すに留める。また、役名あるいはダンサー名につけた番号は、筆者による。):

第一幕 (第一場)

マノン・レスコー (モンテシュ夫人)

デ・グリュエ、徴税係 (フェルディナン氏)

マルグリット、マノンの従姉妹 (ロラン嬢)

ジェルヴィル侯爵、連隊長 (モンジョワ氏)

サン＝ルグレ、徴募担当伍長 (メラント氏)

ジョリヴェ、食堂の給仕 (デプラス氏 *1)

カマルゴ嬢、オペラ座のダンサー (ルガロワ嬢)

サレ嬢、オペラ座のダンサー (エリ嬢)

プティ＝パ嬢、オペラ座のダンサー (ビュロン嬢)

いくつかの連隊の徴募係 (グルニエ氏 *2、プロヴォー氏、カラン氏) ⁸²

新兵 (エリ氏)

若い貴族（ルブロン氏、マジリエ氏）*3

若い貴族（男性6名）／ 老侯爵（男性2名）／ 徴税官（男性2名）／ 法官（男性3名*7）
／ マルタの小騎士（男性2名）／ 小伯爵夫人（女性2名）／ 小姓（男性2名）／ 黒人（男性2名）
／ 若い公爵夫人（女性3名）／ 老公爵夫人（女性2名）／ 夜警の女性（女性1名）
／ 売春婦（女性1名）／ 宝石屋（男性1名+男性2名）／ 若い貴族の養育係（男性2名）
／ 子供達の女中（女性4名）／ 一般市民（男女）（男性4名、女性4名）／ 庶民（男性4名、女性4名）
／ 貴族の子供達（男性2名、女性4名）／ 一般市民の子供達（男性2名、女性3名）
／ 庶民の子供達（男性2名、女性2名）

身辺警護兵達、フランス衛兵隊（ダンサー名がないため、人数不明。所謂 « figurants » と思われる。）

第一幕（第二場）劇中バレエの登場人物

キューピッド（ルイザ嬢）

羊飼（バレーズ氏）

トリトン*4（シモン氏*5）

川の化身*4（モンテシュ氏）

ニンフ（ルガロワ嬢*6）

ナイアス（エリ嬢、ビュロン嬢）

キューピッド達（男性3名、女性5名）／ シルヴァヌス達（男性4名）／ バッカス神の巫女達（女性4名）
／ 羊飼達（男性4名）／ 羊飼いの娘達（女性4名）

第二幕

ジェルヴィル侯爵（モンジョワ氏）

法官（カベル氏*7）

サン＝ルグレ（メラント氏）

デ・グリュ（フェルディナン氏）

警官（シャティヨン氏）

下僕（デプラス氏*8）

夜警隊の伍長（ヴァンサン氏）

近衛騎兵隊の伍長（グルニエ氏*9）

マノン・レスコー（モンテシュ夫人）

カマルゴ嬢（ルガロワ嬢）

プティ＝パ嬢（ビュロン嬢）

マルグリット（ロラン嬢）

若い貴族（ルブロン氏、マジリエ氏）*10

小間使い（女性2名）／ 下僕達（ダンサー名なし。）／ 夜警隊の兵隊達（男性4名）／ 近衛騎兵隊の兵隊達（男性4名）

第三幕

マノン・レスコー（モンテシュ夫人）

シュヴァリエ⁸³・デ・グリュ（フェルディナン氏）

総督、ジェルヴィル侯爵（モンジョワ氏）

シヌレ、監督官（オメール氏）

リシャール、牢獄の鍵の管理者（スリオ氏）

ニュカ、シヌレの奴隷（タリオニ嬢）

マノンの仲間の女性達（女性7名）／ 黒人達（男性12名）／ クレオルの女性達（女性11名）
／ 原住民の男達（男性6名）／ 原住民の女性達（女性6名）／ 黒人女性達（女性5名）／
水夫達（男性6名）

棒のパ（シモン氏*11とコール・ド・バレエの黒人達）

パ・ド・トロワ（ポール氏、ノブレ嬢、デュボン夫人）*12

パ・ド・ドゥ（ルフェーブル氏、タリオニ嬢）*13

フィナーレ（プルミエ・シュジェ全員とコール・ド・バレエ）

将校達（男性6名）／ 兵隊達（バレエ学校の子供達と、原住民の男性、女性役のダンサー、
黒人、黒人女性役のダンサー）

既に、纏めた台本の内容から、本格的なバレエが入るのは、第一幕（第二場）の劇中バレエと、第二幕のパ・ド・サンク、そして、第三幕（第一場）のディヴェルティスマンであることは分かっていたが、この詳細なキャスト表から、全体的な構成やコール・ド・バレエの人数の計算が可能になる。その他、この配役表から分かることを、番号を振った順に整理しよう。1) *1と*8、*2と*9からそれぞれ、デプラスとグルニエが第一幕と第二幕で異なる役を掛け持ちしていることが分かる。また、ここでは省略したが、原本において、デプラスは、劇中バレエの4名の「羊飼いのひとりであり、また、第三幕では「水夫」の役も演じている。他方、グルニエは、第三幕で「将校」役をも兼任している。2) *3と*10を見比べると、第一幕で、同じ「若い貴族」役が2名と6名に分かれて記載されている理由が分かる。つまり、ルブロンとマジリエは、第二幕のパ・ド・サンクにおけるルガロワ（カマルゴ嬢）とビュロン（プティ＝パ嬢）の相手役を務めることになるのであり、同じ「若い貴族」役でも他の6名とは別格扱いの役なのである。3) *4の「トリトン」と「川の化身」役であるが、台本には、「二名の川の化身」としか記載されていない⁸⁴。ただし、この二つの役名は、全集版の一覧表にも記載されている。全集版では分からないのは、*5の「トリトン」役のシモンが、第三幕の「棒のパ」のソリストも兼任しているという点である（*11参照）。4) *6については、台本には（前述のように）「ラモアの調べに乗って、カマルゴ嬢がひとりでパを踊る。」としか書かれていないので⁸⁵、この配役の表記がないと、劇中バレエで、ルガロワが「カマルゴ嬢」を演じたことが分からなくなる。ただし、この点については、スクリーブは、気づいていたようで、全集版では「ニンフに扮したカマルゴ嬢が（……）⁸⁶。」と訂正されている（下線は筆者による）。5) *7の「法官」役のカベルは、（これもここでは省略したが）同じ*7を付けた第一幕の「法官」のひとりであり、第一幕から登場していたことが分かる。6) *12のパ・ド・トロワについては、本稿の第4節で詳しく触れる。7) *13のタリオニのパは、パ・

ド・ドゥであり、相手役がルフェーブルというダンサーであったことが分かる⁸⁷。『パンドール』紙に依れば、初演時にタリオーニは顔と腕を赤く染めていたらしい⁸⁸。その後の上演では、ゲストが公文書を典拠に、彼女が化粧をしなくて済むようになったと述べているが⁸⁹、その点は、カステラーヌ元帥の日記でも確認出来る。元帥は、タリオーニの踊りは素晴らしいと賞賛しているが、「(……) 彼女 (タリオーニ嬢) は、顔を黒くせずに済む許可を得たが、そのせいで、彼女が黒人女性の役とは思えない。」と感想を述べている⁹⁰。また、この「ニュカ」役は、1820年にゲテ座で初演されたエティエンヌ・ゴッスのメロドラマ『マノン・レスコーとシュヴァリエ・デ・グリュウ』の中に登場する善良な黒人の召使い（ただし、こちらは男性役）ザビから着想を得たと思われる⁹¹。

今日では忘れられてしまったダンサーの名前など、重要ではないのかも知れない。だが、忘れ去られてしまったからこそ、こうした台本に残る記録は、《マノン・レスコー》の輪郭を知るためには、不可欠なのである。

ところで、同じ初演時に出版された台本でも、ヤーメルカーがアレヴィのピアノ演奏用の譜面に転写した cote 8yth 10825 と Gallica から入手出来る cote 8yf 1104 の内容は、必ずしも一致しないと、第一節で述べた。大文字小文字や活字の違い、当時の印刷事情ではよくある綴りの不整合、あるいは、ヤーメルカーか出版社のケアレスミスと明らかに分かるような違いはともかくとして、無視出来ない点がひとつある。それは、ヤーメルカーが、初演時の台本と全集版とを比較した場合、尤も、重要な違いと指摘していた点と一致する。即ち、上述の配役表の第二幕に登場するカペルというダンサーが演じた役、*7の「法官」であるが、役名はフランス語では « UN PRÉSIDENT » と表現され、台本の本文中では « robin » という単語が使われている⁹²。当時の新聞に掲載された初演時の広告の役名も « le président » となっているのだが、ヤーメルカーに依れば、cote 8yth 10825 では役名も本文中でも « abbé » だという⁹³。この問題は、音楽との関係が深いので、ここで、台本の検討から « parties de ballet » と譜面の（我々に出来る範囲での）考察に移りたいと思う。

3. « Parties de ballet » と譜面から窺えること

本稿の第1節で述べたように、「« parties de ballet »」に残された振付家のオメールと写譜者の手になる指示書きは、台本と譜面の橋渡しの役割を担っていた故に、今日、我々に、パントマイムとダンスと音楽がどのように繋がっていたのかを教えてくれる。また、台本には見受けられない指示書きは、登場人物についての所作に関する情報だけでなく、オメールが意図していた彼らの性格付けなども語ってくれる。ここでは、紙幅の関係で、全ての指示書きを転写することは出来ないが、《マノン・レスコー》の作品の輪郭を浮き彫りにするために重要な情報を纏めてみたい。

それには、先ず、アレヴィの楽曲の構成を知っておかなければならない。アレヴィの《マノン・レスコー》は、専門家の間では、当時のバレエ音楽としては、非常に入念に作曲されていた

ことで知られている。ヤームルカーとカイザーが、この作品をアレヴィの《オペラ選集》に加えて出版したのも、その所以であろう⁹⁴。以下、彼らが編纂した譜面から、楽曲の構成を記しておく⁹⁵：

序曲 « Introduction »

第一幕第一場 No.1, No.2, No.3, No.4

第一幕第二場

ディヴェルティスマン A. キューピッドのアントレ « Entrée de l'Amour »

ディヴェルティスマン B. ナイアスのアントレ « Entrée des Náyades[sic.] »

No.5

第二幕 No.6, No.7, No.8, No.9, No.10, No.11, No.12

第三幕第一場 No.13

ディヴェルティスマン C. 棒のパ « Pas de bâton »

ディヴェルティスマン D. パ・ド・トロワ « Pas de trois »

ディヴェルティスマン E. タリオール嬢のパ « Pas de M^{lle} Taglioni »

ディヴェルティスマン F. フィナーレ « Finale »

第三幕第一場（続き）No.14, No.15, No.16, No.17

第三幕第二場 No.18

続いて、オーケストラの編成だが、編纂された楽譜には次のように表記されている：

- ・ピッコロ / フルート (2) / オーボエ (2) / クラリネット (2) / バスーン (2) ないし (4)
- ・ホルン (4) / トランペット (2) / トロンボーン (3) / 歩兵隊のコルネット « Cornet d'infanterie » / オフィクレイド
- ・ティンパニー / 大太鼓 / « Jeu de timbres » (軍隊用の楽器)⁹⁶ / 軍楽太鼓 / « Cloche »⁹⁷ / タンタン / トライアングル

(この他、打楽器としては、第三幕、新しい総督の船が到着するところで、« canon » が使われている⁹⁸。)

- ・弦楽器 (オーケストラの編成を示すページの記述は、これのみだが、実際、譜面を見ると、第一ヴァイオリン、第二ヴァイオリン、ビオラ、チェロ、コントラバスで構成されている。)

楽曲の構成とオーケストラの編成を確認したところで、具体的な指示書きの内容の検討に移りたい。序曲の後、曲は、No.1に入るが、その1-2小節目からオメールの筆跡の指示書きが始まる。「ひとりの徴募係が、サン＝ルグレの方に近づき、彼に敬礼する⁹⁹」と始まるこの指示書きは、67小節まで続く。台本で、この部分に対応するのは、第一幕第1景の地の文で、次のような比較的、簡単な記述である：

左手、前景に、サン＝ルグレと数人の兵隊がテーブルを囲んで酒を飲んでいる。彼らの傍らにひとりの新兵が立っている。彼は、兵隊に雇われたばかりである。彼は、志願した代償の金を貰い、皆は国王のために乾杯する。彼の帽子に白い帽章がつけられる¹⁰⁰。

台本では、この後、改行を経て、デ・グリュエが登場する。それに対して、オメールの指示書きは詳細にサン＝ルグレや新兵の動作を記述し、二人の間で交わされる言葉を対話体で具体的に表したり、新兵に渡される金額を実際に数字で表記したりもしている。また、指示書きは67小節目で終わっているが、その後、「(写譜者の筆跡で) デ・グリュエ登場 « *entrée de Des Grieux* »」と書かれているのは、93-94小節目なので、93小節目で音楽が転調するまで、舞台上では、新兵の入隊を祝う賑やかな酒盛りが続いていたことが分かる。

別の例を挙げてみたい。No.3の156小節目で音楽が転調するところだが、ここは、オーボエと弦楽器のみで始まる。オーケストラの総譜のオーボエの譜面の下に「ゆったりと、往時のレチタティーヴォのように « *Largement / dans le style de l'ancien récitatif* »」という指示が書かれており、それに対応するかのよう、その156小節目からオメールと写譜者の指示書きが掛け合うように続いて行く。ここは、(指示書きに依れば) 台本の第一幕第6景、マノンが侯爵にオペラ座に誘われるところに当たる：

ジェルヴィル侯爵が彼女に言う / オペラ座に行ったことはないでしょう？ / ありませんわ、歌を歌うところですよ？ (……) / そうですとも！ / ああ、きっと素敵でしょうね / ねえ、私の従姉妹さん、見に行つてはどうかしら / では、我々と一緒にいらっしゃい¹⁰¹ (下線は筆者による。)

下線を施した間投詞等の表現 (« *oui!* » « *ah* » « *eh bien* ») は、台本には見られない。このような表現は、音と調和しながら、パントマイムのリズムを刻んでいるようだ。

極めて音楽性の高いパントマイムが窺える場面から、本格的なバレエの場面に目を移したい。踊りの部分についての書き込みは決して多くはない。それでも、最も指示書きが多いのは、第一幕のディヴェルティスマンで、それは、劇中バレエ《愛の神の勝利》そのものが物語バレエであることに起因するのではないかと、考えられる。まず、ディヴェルティスマン A に関しては、71小節目に「メヌエットのテンポで « *Tempo de Menuet* »」という演奏の指示があり、同時に写譜者の手で「キューピッドのアントレ « *entrée de l'Amour* »」と書かれている。キューピッドは、その後、104小節目で「退場 « *il sort* »」し、111小節目で音楽は転調する。おそらく、ここが、第8景と第9景の切れ目であろう。なぜなら、同じ111小節目に写譜者の手で「羊飼い達のアントレ « *entrée des bergers* »」と書かれているからである¹⁰²。134-136小節にかけて「彼らは神殿の台座の下に貢ぎ物を捧げる « *ils dépassent[sic.] leurs offrandes au pied de l'autel* »」と指示書きがある。203小節目からは「カマルゴ嬢のアントレへの前奏 « *Prélude pour l'entrée de M^{lle} Camargo* »」が始まる。ディヴェルティスマン B には、32-33小節に「彼女達(ナイアス)は水浴したい気分である « *elles disposent à se baigner* »」と書かれているのと、91小節のところに「メヌエットのテンポで « *Tempo di Menuetto* »」とイタリア語の音楽用語の表記があるのみである。また、第二幕のパ・ド・サンクについて、我々は、前節で(台本に従えば)二種類のダン

ス（宮廷舞踊とマノンの素朴な踊り）が踊られることになっていると述べた。オーケストラがどのように演奏したのか、知りたいところだが、「parties de ballet」と音楽記号から分かることは、メヌエットとガヴォット（写譜者の手で「Gavotte」とNo.8の115-116小節に記入されている。）の指示があるだけなので、この点については、音楽の譜面そのものの更なる検討が必要であろう。今後の課題としたい。また、既に指摘したが、スクリープの台本の簡潔さに呼応するように、第三幕のディヴェルティスマンに関しては、オメールの指示書きも写譜者の書き込みも一切見られない。アイヴァ・ゲストに依れば、オペラ座との契約条件で、マリー・タリオニが踊るパは、父親のフィリップが振り付けることになっていた¹⁰³。台本と「parties de ballet」におけるスクリープとオメールの沈黙は、その事実を裏付けている。

このように、「parties de ballet」に残された書き込みを検討して行くと、舞台の進行状況と音楽、踊りと音楽がどのように対応しているか、推測することがある程度可能になる。しかし、大変、残念ながら、オメールの指示書きは、第一幕と第三幕の後半、デ・グリュとマノンの再会から後の部分に集中しており、しかも、No.11の160小節で転調する辺りから、No.13の冒頭までは、写譜者の指示書きも皆無に近く、その結果、その間については、物語がどのように進んでいるのか、台本の第二幕の終盤の各景と曲がどのように割り振られているのか、判断するのが難しい。また、指示書きがない訳ではないが、第三幕の第10景と第11景についても何処で切れるのか、分かりづらい。我々自身で「parties de ballet」の指示書きを検討し、ヤーメルカーの分析を参照した結果、台本と音楽は以下のように対応していると考えられる：

第一幕第一場

第1景 No.1の冒頭～111小節；第2景 No.1の112小節～No.1の終わり；第3景 No.2の冒頭～終わり；第4景 No.3の冒頭～20小節；第5景 No.3の21小節～66小節；第6景 No.3の67小節～No.3の終わり；第7景 No.4の冒頭～終わり

第一幕第二場

第8景、第9景 ディヴェルティスマン A. キューピッドのアントレ（上記分析参照。）；

第10景 ディヴェルティスマン B. ナイアスのアントレ；

第11景 No.5の冒頭～終わり

第二幕

第1景 No.6の冒頭～87小節¹⁰⁴；第2景、第3景 No.6の88小節～No.6の終わり¹⁰⁵；第4景 No.7の冒頭～終わり；第5景 No.8の冒頭～終わり；第6景 No.9の冒頭～終わり；第7景 No.10の冒頭～終わり；第8景 No.11の冒頭～40小節前後¹⁰⁶；第9景 No.11の40小節前後～（以下、不明。No.12の終わりが第12景つまり、第二幕の終幕に対応すると判断出来る。）

第三幕第一場

第1景 No.13の冒頭～終わりまで；

第2景 ディヴェルティスマン C. 棒のパ；ディヴェルティスマン D. パ・ド・トロワ；ディヴェルティスマン E. タリオニ嬢のパ；ディヴェルティスマン F. フィナーレ

第3景 No.14の冒頭～終わり；第4景 No.15の冒頭～終わり；第5景 No.16の冒頭～66小

節；第6景 No.16 の 67 小節～ 169 小節；第7景 No.16 の 170 小節～ No.16 の終わり；第8景 No.17 の冒頭～ 112 小節；第9景 No.17 の 113 小節～ No.17 の終わり

第三幕第二場

第10景、第11景 No.18 の冒頭～終わり

曲と台本がどのように対応しているのか、その全貌をほぼ把握したところで、我々は、前節の終わりで提示した疑問に答を出さなければならない。第二幕第2景で登場する、カペルが演じた登場人物の役名の違いである。既に、述べたように、ヤーメルカーは、初演時の台本では、この登場人物は「神父 « abbé »」であったと述べている。ヤーメルカーは、スクリーブの手稿の研究もしているので、そのヴァリエーションを典拠として¹⁰⁷、この「神父 « abbé »」は第二幕でマノンに迫る役だったという¹⁰⁸。それが、実際の上演では削除されたので、その結果として、全集版では「法官 « un président » あるいは « robin »」に変更されたのであろう、と、初演時の台本と全集版における変更点の理由を説明している。そして、脚注で、ゲストの見解に触れ——ゲストに依れば、「神父」は密かにマノンの部屋に忍び込むことになっていたのだが——、それが、変更されたことが、役名の差し替えと関係するのかは不確定である、と主張し、更に、ゲストが、自分の述べている変更の典拠を示していないことも指摘している¹⁰⁹。ゲストが自説の典拠を記していないのは事実だが、ヤーメルカーの主張は、1830年版と全集版の相違点の説明にはなっても、同じ1830年に、同じ書店から出版された二つの台本に違いがあることへの疑問を解消してはくれない。

ところで、ゲストの説については、マリアン・スミスが同じ問題について、別の角度から、きちんと典拠を示して論じている。

舞台上で言葉を発することなく、物語を語るバレエ・パントミムにおける「間接言語」については、既にいくつか、前節で述べた。だが、スミスの分析は、更に、もう一種類、音楽を用いて、観客に物語内容を暗示する方法を挙げている。それは、彼女が「お喋りな歌 « the air parlant »」と呼ぶものである。即ち、既に、よく知られたオペラのアリアや一般的な歌曲の一部分、場合によっては、ほんの一節で、その歌やアリア全体の歌詞の意味を利用して、観客に伝えたい意を仄めかす方法である。アレヴィが《マノン・レスコー》を作曲した当時、既存の曲をアレンジして、別の作品に盛り込むことは珍しいことではなかった。《マノン・レスコー》についても、スミスやゲストが、アレヴィが盛り込んだ曲を列挙している¹¹⁰。スミスは、1830年5月5日の『コルセール』紙を典拠に、「神父がマノンの部屋に忍び込もうとするところで、アレヴィは、《神父さん、何処へ行くんですか？ *Où allez-vous, Monsieur l'abbé?*》をオーケストラに演奏させたがったが、しかし、オペラ座当局が、おそらく、反教権主義的と受け取られるのを怖れたために、この思いつきを拒否した。」と説明している¹¹¹。

第二幕での「神父」（あるいは「法官」）の役回りを確認しておく、と、ヤーメルカーが転写した台本（cote 8yth 10825）においても、我々が Gallica から入手した台本（cote 8yf 1104）においても、第二幕第2景で登場し、第4景のパ・ド・サンクの前直前の場面、マノンがカマルゴ嬢やプティ＝パ嬢から貴婦人の振る舞いを習うところに出て来る。そして、マノンの手を握る。マノンは

握られた手を引っ込めようとするが、「(貴婦人の振る舞いの) 練習ですよ。《[...] : —C'est pour répéter. 》」と言われて、手を握られるままにする。この直接話法の導入部は、(どちらの台本でも)《[...] ; on lui dit : [...]. 》(下線部は筆者による。)であり、主語を曖昧にすることで、意味深長な言い回しをしている。その後、パ・ド・サンクのところでは、他のダンサーが踊っているのを「見詰め、拍手する《[...] ; le robin regarde ce tableau et applaudit. 》」としか書かれていない¹¹²。また、《parties de ballet》の指示書きの中には、台本にある以上の記述はない。

しかし、当時の新聞や雑誌の評を見ると、《マノン・レスコー》の同時代人は、我々の想像以上に、はるかに情報通であり、創作者達の意図に敏感に反応していることが分かる。

初演当日の新聞広告では、カペルの役名は「法官《le président》」になっていることは既に述べた。しかし、実際、初演時の評で、この役名《président》という単語を使っている新聞、雑誌は極めて少なく、「神父《abbé》」という言葉の方がはるかに多く使われている。『フィガロ』紙の記事の一節を引用したい(原文のまま、引用する。)：

Ensuite, qu'on me dise un peu ce que signifie ce personnage du petit abbé qui se produit sans cesse, et qui borne son rôle à prendre du tabac et à jouer de la pochette pour faire danser un menuet. C'est dans ces détails qu'on s'attendait à retrouver, par forme de compensation, tout l'esprit de l'auteur, [...]¹¹³.

(下線は筆者による。)

Gallica で閲覧可能なルコントの衣装の下絵の中には、「法官」の衣装も「神父」の衣装もないので、この役を演じたカペルがどのような衣装を身につけていたのかは不明である。ただし、この新聞記事の文章から、パ・ド・サンクのところでは、メヌエットの伴奏を——実際に舞台上で演奏したのか、演奏する真似をただけなのか、は、はっきりしないが、とにかく、伴奏の役を演じたことは分かる。他方、「法官《un président》」という謂わば公式名称を使用している数少ない舞台評から、『ジュルナル・デ・デバ』紙の初演評の一節を引用したい。作品の粗筋の第二幕の途中である(これもフランス語のまま、引用する。)：

[...], les deux danseuses (Camargo et Petit-Pas) lui (à Manon) donne des leçons de coquetterie et de danse ; un président joue du violent, ce président remplace évidemment un abbé. Pourquoi ne pas peindre les mœurs telles qu'elles étaient alors ? croyez-vous [sic.] que le cardinal Jean Dominique de Cupis de Camargo, évêque d'Ostie, doyen du sacré collège eût déshérité sa nièce parce qu'elle aurait dansé avec un abbé¹¹⁴?

(下線は筆者による。)

下線部には、「ひとりの法官がヴァイオリンを弾くが、この法官が神父に代わったのは明白である。」と書かれている。このように、同時代評を見て行くと、当時の関係者の間では「神父」

の存在は周知の事実だったようで、スミスが典拠とした『コルセール』紙に書かれていることも、単なる舞台裏の流言飛語とは考え難い。そして、同じ1830年の台本が二種類存在するのは、関係者向けに事前に配布されていたものと、初演時以降に一般観客向けに印刷されたものが存在していたということではないのだろうか？

最後に、「parties de ballet」の中に見られる指示書きで、本稿の主眼、つまり、「マノン」というヒロイン像に深く関わる書き込みをひとつ、引用して、次節への橋渡しとしたい。前節の粗筋で纏めたように、第一幕の第2景、「明日」の結婚のことを考えているデ・グリュエーに対して、マノンは、周囲の華やかさに気を取られ、彼の言葉を殆ど聞いていない。しかも、マノンの気を引こうとするジェルヴィル侯爵にマノンが会釈を返したりするので、彼は嫉妬するが、そんな様子を侯爵とその友人達は面白がって見ている。彼らが食事に出かけて居なくなった後、第3景に入り、恋人同士の間でちょっとした喧嘩になる。その場面で、「parties de ballet」の中に、オメールの筆跡で、スクリーブの台本にはない、次のようなマノンの言葉がある（原文のまま、転写する。行頭の数字は、楽曲のNo.2内の小節数を示す。[/]は文意が分かり易くなるよう、我々が挿入した。尚、下線部分のみ、写譜者の筆跡である。）：

40 si des gallants[sic.] de la ville j'eusse écouté les discours / ah qu'il
45 m'eut été facile de former d'autres amours / mise en riche demoiselle
50 je brillerais tous les jours de rubans et de dentelles /
54 telles / je chargerais mes atours si des galans[sic.] de la ville j'eusse
59 écouté les discours / ah qu'il m'eut été facile de former

この部分のオーケストラの総譜とピアノ演奏用の譜面を比較すると、主旋律はひとりのオーボエ奏者がソロで取り、弦楽器が伴奏する形式になっていることが分かる。楽理の専門家やゲストに依ると、アレヴィは、マノンという登場人物のために、反復される主題を用い、バレエ音楽におけるライトモチーフの初期の例のひとつとなったというが、この部分は、マノンの主題が使われている一例である¹¹⁵。「色男さん達の口説き文句に耳を傾けていたら」「お金持ちのご婦人のように、毎日、リボンとレースで華やかに着飾ってられるわ。」と語るマノンは、台本の対話体の言葉が描くマノンより、はるかに鮮やかで、生き生きとしている。後年のオペラ・コミックの科白を思わせるようなこの（実際、発せられることはない）「科白」だが、ヒロイン像により明確な輪郭と具体的な彩りを加えている。それは、反面、プレヴォーの原作では、決して、内的焦点化されることのないマノンに、本来、与えられていない性格付けを付加することでもある。

次節では、「parties de ballet」に見られるこの指示書きを手掛かりに、台本やその他の指示書きと、プレヴォーの小説を比較しつつ、当時の新聞、雑誌に掲載された《マノン・レスコー》に関連した記事を参照しながら、このバレエ・パントミムに描かれたヒロイン像を検討したい。

4. 同時代の批評と《マノン・レスコー》の中のヒロイン

序論で指摘したように、プレヴォーの小説を舞台化するのは簡単なことではない。仮に、ルノンクール侯爵を語り手とする外枠を外して、デ・グリュエによって語られる物語のみを脚色するとしても、その物語内容は、ル・アールでのふたりの再会の時点から、デ・グリュエが語る遡及的な物語が生み出すものであり、マノンについては、常に、彼の視点（あるいは、欲望）のフィルターを通した像が、読者に提示されるのみである。しかも——ジャック・プルーストが論じたように——確かに、「彼女（マノン）は魅力的である」と小説内で何度も繰り返されてはいるし、「彼女は愛すべき女性」とデ・グリュエは言うのだが、反面、彼女の瞳や髪が何色なのか、どのように美しく愛らしいのか、具体的な描写はなく、詳細な情報は、一切、与えられていない¹¹⁶。勿論、（これも既に、述べたが）その作者の沈黙故にマノンというヒロイン像は魅力的になるのだが、このプレヴォーの女性主人公は、どのような社会的な階層に属するのかもはっきり規定されていない。しかし、舞台化する以上は、「今」「ここで」マノンを見詰める観客に、この曖昧模糊とした捉えどころのない小説の登場人物に、何らかの具体的な属性を与える必要性が生じる。

その一方で、小説で描かれているように、複数の愛人が登場し、新しい誘惑を前にすると、簡単に籠絡されることを繰り返すマノンと、彼女のために（あるいは、彼女と共に）不品行と犯罪を重ねて行くデ・グリュエが、段階を経て、徐々に墮落して行くのを、上演時間が限られている舞台上、再現することは出来ない。ジャン・スガールに依れば、舞台化に不可欠な小説テキストの「根本的な単純化」を試みて、最初に成功したのは、エティエンヌ・ゴッスであるという¹¹⁷。勿論、スクリーンは、そのテキストを知っていた。更に、1830年当時は、戯曲であれ、オペラであれ、バレエであれ、舞台に掛かる作品には、非常に厳しい検閲があった。反教権主義的と取られるのを恐れ、「神父」を「法官」に変更したように、公序良俗を攪乱するようなヒロインを舞台上で描くことは難しかった。

その結果として、バレエ・パントミムのマノンは、第2節の粗筋の中で述べたように、「小さな街《(notre) petite ville》」からパリに出て来た「田舎娘《provinciale》」と台本では定義されている¹¹⁸。時に、「軽々しくて、コケティッシュになる」ことはあっても、「（彼女の）心は、（デ・グリュエ）だけのもの」である¹¹⁹。そして、第一幕第3景で、エスコートされた、着飾った貴婦人の裾を引くドレスに見とれるヒロインは¹²⁰、今日、上演されている《ジゼル》の第一幕、公爵令嬢バチルドの衣装に思わず手を触れてしまう可憐な村娘を想起させる。

しかし、前節で引用した《parties de ballet》の中の指示書きを見ると、オメールは、マノンを「素朴な」「田舎娘」として描く意図はなかったと分かる。台本にも¹²¹指示書きにも、（後年のオペラ・コミックのように）マノンを「お針子《grisette》」という単語で指示している箇所は出てこない¹²²。また、デ・グリュエも原作とは異なり、神学生ではない。だが、「色男さん達の口説き文句に耳を傾けていたら、簡単に色々な恋が出来たのに」と繰り返し、誘われるままにオペラ座へ行ってしまふマノンは、純朴な農家の娘にはほど遠く、「芝居やオペラの大ファン」

で「見てきたばかりの舞台が浮かんで寝つけない」夢見るグリゼットに近い¹²³、澁刺とした息吹を吹き込まれたヒロインである。そして、それだけでも、当時のオペラ座の関係者にとっては、十分な冒険だったと推察される¹²⁴。Gallicaで閲覧可能なルコントの衣装の下絵には、マノンのものが一枚残されている。No.22と番号が振られた下絵で、「モンテシュ夫人」と「ロラン嬢」と手書きで書き込まれていることから、マノンとマルグリットの衣装であったことが分かる。衣装の色は灰色がかった薄紫、柄はなく無地である。同じルコントの下絵でNo.15の「子供達の女中」あるいは「小間使い」の衣装と形態はよく似ているが、No.15の衣装は（女中や小間使いのエプロンは外すとして）、明るい透明感のある地に複数の色で地模様が入っており、肘のレース飾りもずっと華やかである。髪に付けられた飾りの形も微妙に異なる。マノンの服装は、都会的な洗練されたものではなく、また、衣装の色から察するに、グリゼットの性格を与えられていたものと思われる。

同時代評を見る限り、初演したモンテシュの演技そのものの評判は悪くはなかった。また、ヤーメルカーに依れば、彼女は、当時、悲劇的なパントマイムの名手として知られていたという¹²⁵。だが、プレヴォーの原作の愛読者達は、作品そのものは評価しなかった。『ガゼット・リテレル』誌は、「（観客は）もはやアミアンではなく」「パレ＝ロワイヤルに連れて行かれる」と述べ、「パシーやソルボンヌやサン＝シュルピス、サン＝ラザール、そして、パリからヴァル＝ド＝ガラスへの街道の（……）場面の代わりに」「1750年に我々の善良な曾祖父母が見た（……）オペラ座の客席で」旧体制下のバレエを見させられるが、《マノン・レスコー》の成功は、その当時の風俗や習慣や流行の再現によるもので、「そうでなければ、バレエの筋はかなり単調でつまらないものである。」と結論付けている¹²⁶。『ルヴュ・ド・パリ』誌は、更に、明確に「プレヴォーの素晴らしい作品は、バレエの作り手達にとっては、口実でしかなかった¹²⁷。」と断言している。

とはいえ、第2節で提示した粗筋から分かるように、スクリーブは、プレヴォーの原作を全く、無視している訳ではない。特に、結末に関しては、ヤーメルカーが彼の手稿とヴァリエントを研究し、彼が、小説に則って悲劇的な結末を選択するかどうか、実際のところ、迷っていたことを明らかにしている。当時、バレエ・パントミムというジャンルにおいては、終幕に、華やかな結婚式やお祭りの場面をディヴェルティスマンとして挿入する幸福な結末の方が主流であった。ヤーメルカーに依れば、初稿では、劇作家は、二種類の結末について、双方の可能性を示唆していた。そして、悲劇的な結末の場合は、マノンだけではなく、デ・グリュウも死ぬことになっていたという。他方、第二稿は、最終的に選択された結末に近い案を示しており¹²⁸、その点では、スクリーブは原作を尊重した訳である。「礼節 « la bienséance »」の問題を考慮に入れば、当時のオペラ座の舞台でヒロインを死なせることを選ぶのは、ひとつの英断でもあったはずである。

ところが、この悲劇的な結末の選択が、当時の検閲下で表象し得るヒロイン像と矛盾を来すことになってしまう。侯爵の誘いに乗ることはあっても、また、（自分のために軍隊の志願書に署名してしまった迂闊な恋人を助けるために）彼の求愛を拒むことはなくとも、自分から美人局の真似事を提案したりはしない、少々、軽佻浮薄なグリゼットの「田舎娘」に過ぎないマノンが、なぜ、突然、ルイジアナへと流刑に処されるのか、当時の観客は理解出来なかったし、また、プ

レヴオーの小説の結末を知っている批評家達は、納得出来なかったようである。ゲストも指摘しているように、その点が、この《マノン・レスコー》の最大の弱点であった¹²⁹。そして、『メルキュール・ド・フランス』誌の著者は書く：

あちらこちらに、小説の意図は窺えるが、プレヴオーの作品は消えてしまっている。マノンはもはや、愛人達のいる普通の女性に過ぎない¹³⁰。

舞台の現実的な制約からバレエのマノンには、次々と、男達の手から手へと渡り歩くだけの時間はなかった。そこで、《マノン・レスコー》の作者達は、検閲や当時の観客層への配慮をした上で、具体像が掴めない小説のマノンに、可能な限り、小説と矛盾しないような性格を与えたことになる。この「あまり罪深いようには見えない *« peu coupable »*」マノンだが¹³¹、それでも、プレヴオーの生んだヒロインは、当時のバレリーナ達にとっても魅力的な存在だったらしい。本稿の第1節で作品の概要を述べた際、この作品が、早くから予定されていたにも拘わらず、なかなか上演されなかったことを指摘しておいた。その本当の理由は、未だ、判然としないのだが、原因のひとつとして、当時の新聞、雑誌を賑わせたのが、「マノン」役を巡るバレリーナ達の争いである。

繰り返しになるが、バレエは身体言語を用いる芸術形式であり、従って、ヒロインを表象するバレリーナの肉体は、作品内で重要な意義を持ってくる。プレヴオーの小説に具体的な描写がないだけに尚更、ダンサーの容貌や体型、身体のライン等は、踊りの技術やパントマイムの技量と同等に、時に、役柄を決める上での決定的な要因にもなる。故に、どのようなダンサーがヒロインを演じるのか、という問題は、決して、蔑ろに出来ない。勿論、当時の新聞記事に書かれていることは、楽屋裏の関係者による噂話の域を出ないものも少なくないのだが、今、述べたような観点から、この問題に触れておきたい。

「マノン」役を巡る主役争いを最も、面白可笑しく書き立てているのは、風刺新聞の『シルエット』である。シルヴィ・ジャック＝ミイオッシュは、「バレリーナ神話」（バレリーナ＝高級娼婦 *« la courtisane »*）が（グリゼット神話同様）¹³² 男性作家による産物であることを指摘し、彼女達が庇護者を必要としたのは、決して、ふしだらだったからではなく、寧ろ、現実的な理由からであったと述べている。また、全ての女性ダンサーが高級娼婦のような生活をしていた訳ではないとしているが、リーズ・ノブレについては、名の知れた高級娼婦の例として名前が挙げられている¹³³。その一方、「マノン」役を初演したモンテシュは、当時のオペラ座の総監督リュベールの愛人であった。『シルエット』紙が、「あれやこれやのバレリーナの綺麗な瞳故の狂気の沙汰」に、一般大衆が大金を払わされずに済むことを祈る、と、皮肉っているのはそのためである¹³⁴。そして、『シルエット』は、主に、ノブレとモンテシュの二人の争いに言及しているが、他に、ルガロワやタリオニ、また、ビゴッティーニ¹³⁵の名前も挙げている。また、『コンステイテュシオネル』紙は、初演時の評で、モンテシュが得意とするのは、可愛い農民の娘役だとし、悲壮なものは彼女には似合わないとしている。そして、「ノブレ嬢、あるいは、特に、ルガロワ嬢ならまた違った趣の才気をこの登場人物（マノン）に与えられたことだろう」と付け加えている¹³⁶。他方、『ジ

ルブラース』紙は、リーズ・ノブレの熱烈な支持者が関わっていたらしく、継続的にこの問題を報じている。ここで、本稿の第2節で触れた台本の詳細なキャスト表を思い起こして頂きたい。第三幕（第一場）のディヴェルティスマンには、タリオーニのパの前に、（我々が*12を振った）パ・ド・トロワが挿入されていた。このパ・ド・トロワは、キャスト表に依れば、「ポール氏、ノブレ嬢、デュボン夫人」（デュボン夫人は、ノブレの妹、フェリシテであろう。）が初演しているはずである。だが、初演時の評を掲載した複数の新聞がこの日、ポールとノブレの不在に言及しており、『ジルブラース』紙は「情報通の人々は、ポールとノブレ嬢がパを踊るはずだと言っていたようだが、そのパが削除されてしまった理由は不明である。いずれにせよ、観客は、この作品で、あの美しく、技量の高いダンサーが見られないことを残念に思っている¹³⁷。」と書いている。『ジルブラース』紙の熱意叶って、ノブレが「マノン」役を初めて踊るのは1831年9月28日の水曜日である。その時、『ジルブラース』紙はもはや存在していなかったが、『フィガロ』紙が10月3日の紙面でその様子を報道している。モンテシュとノブレの才能を比較はしない、としながら、「新しいマノンは、デ・グリュウの愛を正当化し得るような無垢と外見の魅力を備えている。」と評している¹³⁸。

ゲストは、『クーリエ・デ・テアトル』に触れながら、ルガロワにも多くの支持者がいたことを指摘し、その後、彼女の艶聞を長々と記述している¹³⁹。私生活で数多くの高位の愛人や庇護者を持っていたからといって、その事実が、「マノン」役の適性に繋がると考えるのは、いささか、単純であろう。寧ろ、我々は、名前の挙がったダンサーが、過去にどのような役を踊っているのかを検討し、そして、ゲストの『パリ・オペラ座バレエ』（フランス語版）に挿入されている《LES ARTESTES CONTEMPORAINES》という図版に注目したい¹⁴⁰。そこには、1830年時点¹⁴¹の6名のバレリーナの肖像が描かれている。本稿では、特に、同時代の新聞、雑誌の話題に多く上っているノブレと、実際に、初演したモンテシュについて考察する。

ノブレは、ダニエル＝フランソワ＝エスプリ・オベールの代表作《ポルティチの物言えぬ娘 *La Muette de Portici*》（1828年初演）で、ナポリの漁師マサニエッロの妹で口がきけない娘、フェネッラを初演したことで、オペラ座の観客の間で知られていた¹⁴²。また、《マノン・レスコー》と同時進行で制作され、一足先に初演された、やはり、オメール振付、台本スクリーブの《眠れる森の美女 *La Belle au bois dormant*》（1829年初演）では、主役のイズー姫を踊っている¹⁴³。他方、モンテシュは、1827年初演の《夢遊病の娘》の中の、孤児で、粉屋の養女テレーズを演じたことと¹⁴⁴、1828年にオペラ座の上演演目入りした《無駄な用心 *La Fille mal gardée*》の主役で有名だった¹⁴⁵。上記の図版で、ふたりの肖像を見比べると、ノブレは、やや面長で鼻筋が通った気品のある顔立ちをしているのに対し、モンテシュは、丸顔で、愛らしい容貌である。ノブレも漁師の娘を演じているので、一概には言えないし、当時のドレス姿（しかも上半身のみ）では、体型まで分からないが、オメールが意図した、軽はずみなグリゼット風の「田舎娘」には、モンテシュの風貌の方が合っているように思える。いずれにせよ、主役が代われば、また、違ったマノンが見られたのであろう。実際の舞台を見ることが叶わないことが惜しまれる。『ジュルナル・デ・デバ』紙の初演時の評に依れば、モンテシュと（デ・グリュウ役の）フェルディナンは、「表

現豊かな、生き生きとしたパントマイムを披露した」とある¹⁴⁶。

オペラ座当局が期待した程の成功は得られなかったかも知れないが、ゲストの言うように、初演の翌年、辞職したオメールの作品が、上演演目から外されなければ、《マノン・レスコー》はもう少し、長く、オペラ座のレパートリーに残ったかも知れない¹⁴⁷。だが、七月革命、そしてロマン主義バレエの全盛期は、最早、目前に迫っていたのである。

結論に代えて

『フィガロ』紙の四面の劇場広告に依ると、《マノン・レスコー》は、初演後、5月中には11回上演されている¹⁴⁸。5月26日の水曜日を最後にタリオーニが降板するが、6月には6回、7月は3回、上演されている¹⁴⁹。そして、1832年4月27日には、タリオーニ主演の《ラ・シルフィッド》と共に、劇中バレエの《愛の神の勝利》のみが上演されている。同年8月までに、その劇中バレエの上演を含めると、47回上演されたことになる。我々は、《マノン・レスコー》は、政治体制の転換点とロマン主義運動の中で初演された過渡期の作品であると述べた。ヤーメルカーは引退前のオメールとまだ若かったスクリーブという作り手側の組み合わせが、パントマイムの名手モンテシュと、既に、名を馳せつつあったタリオーニの新旧の踊り手の対比にも反映されていると指摘している¹⁵⁰。タリオーニについても、賛否両論あったが、話題になること自体、オペラ座側には歓迎すべきことであった。以下、当時の批評から、アナクレオン風の劇中バレエに詳しく触れているものと、タリオーニの賞賛者と見られる著者による記事を引用して結論に代えない（文意のニュアンスを残すため、原文で引用する。）：

Voici l'Amour, en culotte de satin rose, en brodequins rouge[sic.], en tonnelet de drap d'argent autour de la taille, avec les cheveux poudrés, une foule de petits amours habillés comme lui l'entourent : il doit tout soumettre à son empire..... Mais silence, Mlle Camargo s'élance sur la scène, tous les jeunes seigneurs d'applaudir, de lorgner! Bergère indifférente, elle danse un pas seul sur un air de Rameau; son berger se précipite sur ses traces! [...] ; d'une main il tient un bouquet, de l'autre une houlette ornée de rubans... On veut lui résister, l'Amour rend la bergère sensible !

C'est ensuite au tour de deux Naïades, poudrées à blanc, aux robes de gaze couleur verte, les cheveux et la robe ornés de plantes marines. Elles prétendent aussi résister aux prières d'un beau Titon[sic.], d'un beau fleuve, coiffés à la conseillère ; [...]. Vêtus de juste au-corps imitant les écailles vertes, la tête ornée de joncs..... L'Amour les réunit tous sous sa puissance, et termine le divertissement¹⁵¹.

[...] : une Mexicaine, c'est Taglioni ou plutôt une jeune sylphide, dont les grâces son

naïves, et la mollesse des poses inimitables, cherche, par ses jeux, à calmer ses (Manon) douleurs. En la voyant s'élever avec la rapidité de l'oiseau, on est surpris de la légèreté avec laquelle elle redescend effleurer la terre. Sa danse, noble, gracieuse, aérienne, a quelque chose de vaporeux qui séduit et qu'on ne peut définir¹⁵².

周知のように、当時の文士達と舞台関係者には密接な繋がりがあったので、これらの記事も客観的な批評ではないのかも知れない。それでも、もし、彼らの筆を雄弁にさせたのが、彼らが舞台で見たものの力であったのであれば、シルヴィ・ジャック＝ミイオッシュが言うように、《マノン・レスコー》は、オメールの傑作であろう¹⁵³。

注

- 1) 以下、本稿の中では、文学作品と混同しないよう、バレエやオペラの作品名には《 》を用いることとする。(澤田肇『フランスオペラの魅惑：舞台芸術論のための覚え書き』、上智大学出版会、2013年、「まえがき」参照。)
- 2) 同じく、煩瑣になるのを避けるため、本稿の中では、今日、「l'Opéra national de Paris」と呼ばれている劇場については、特別な場合を除いて、「パリ・オペラ座」(あるいは、単に、「オペラ座」)という呼称で統一する。
- 3) Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon* : [programme de ballet], Palais Garnier, avril-mai 2012 / Opéra national de Paris, 2012, p.21. (筆者所蔵。)
- 4) プレヴォーの『マノン・レスコー』については、下記の版を底本とした。Abbé PRÉVOST, *Manon Lescaut*, Édition de Frédéric DELOFFRE et Raymond PICARD, Collection « folio classique », Gallimard, 2008. ただし、必要に応じて、*OEuvres de Prévost* sous la direction de Jean SGARD, PUG, Grenoble, 1977-1986 も参照した。
- 5) 英国ロイヤル・バレエでの初演 (la création mondiale) の情報は、注 3) の筆者所蔵のプログラムの p.21 にも記載されているが、英国ロイヤル・オペラ劇場のホームページでも確認出来る。(http://www.roh.org.uk/production/manon-by-kenneth-macmillan 参照。)
- 6) 作品のタイトルの変更については後述する。
- 7) 1990年のパリ初演では11月9日～11月23日までに14公演が行われている。初日の配役の情報も含めて、パリ・オペラ座のサイトに付属する « Mémopéra » に依る。(http://www.memopera.fr)
- 8) Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon* : [programme de ballet], Palais Garnier, juin-juillet 1998 / Opéra national de Paris, 1998, p.23. (フランス国立図書館所蔵。) 尚、フランス国立図書館のサイトを検索した限りでは、パリ初演時のプログラムは見つけられなかった。ガルニエ宮内の図書館(現在、フランス国立図書館の分館)のカードのカタログを探せば見つかるかも知れないので、引き続き調査したい。また、以下、再演時の各プログラムについては、繰り返し引用する場合は、バレエのタイトル名の後に年数とページ数のみを記す。
- 9) パリ・オペラ座のサイトに付属する《Mémopéra》に依る。上記注 7) 参照。尚、2001年の

- 再演時のプログラムも、フランス国立図書館のサイトを検索した限りでは見つからない。
- 10) Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon* : [programme de ballet], Palais Garnier, juin 2003 / Opéra national de Paris, 2003, p.17. (フランス国立図書館所蔵)
 - 11) Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon*, 2012, p.21.
 - 12) Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon* : [programme de ballet], Palais Garnier, avril-mai 2015 / Opéra national de Paris, 2015, p.17. (筆者所蔵。)
 - 13) « Ce ballet—qui figure à l'affiche de quelques compagnies seulement : Ballet de l'Opéra de Stockholm, l'Américain Ballet Theatre à New York, l'Australian Ballet et la Scala de Milan—est entré au répertoire de l'Opéra de Paris en novembre 1990. Il n'avait pas été redonné depuis. » (Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon*, 1998, p.11.)
 - 14) « Il (le ballet) figure au répertoire de prestigieuses compagnies : le Ballet de l'Opéra de Stockholm[sic.], l'Américain Ballet Theatre à New York, l'Australian Ballet, le Staatoper de Vienne, la Scala de Milan, le Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg et le Bayersches Staatsballet. » (Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon*, 2003, p.21.)
 - 15) クレールマリ・オスタの公式引退記念公演は、2012年5月13日であり、オーレリー・デュポンの場合は、2015年5月18日である。尚、2001年の再演時に、同じく、エトワールのイザベル・ゲランが、《マノンの物語》で、公式引退記念公演を行った、との情報がある。《Mémopéra》に依れば、確かに、ゲランは、2001年の再演の最終日に当たる3月27日火曜日にマノンを踊っているが、それが、公式引退記念公演だったのか、十分な確認が取れなかったため、本稿の本文に盛り込むのは見合わせた。
 - 16) 新国立劇場バレエ公演『マノン』（2003 / 2004 season）プログラム、p.3 及びプログラムに挿入されている配役表を参照した。
 - 17) この再演については、2012年7月1日小野絢子 / 福岡雄大主演の映像を、新国立劇場の情報センターで視聴出来る。
 - 18) 東京文化会館アーカイヴに依る。
 - 19) 注5) の英国ロイヤル・オペラ劇場のサイトに依る。
 - 20) 例を挙げると、現在、オペラ座のエトワールであるドロテ・ジルベールは、2013年 / 2014年シーズンに休暇を取っているが、『マダム・フィガロ・ジャポン』パリ支局長の大村真理子のインタビューに対して、「もし、『マノン』が今シーズン（2013年 / 2014年シーズン）にプログラムされていたら」休暇は取らなかっただろう、と述べている。（『Dance Cube - チャコット web マガジン』「ワールドレポート～世界のダンス最前線 from Paris」、2013年10月。<http://www.chacott-jp.com/magazine/world-report/from-paris1310b.html>）。尚、その後、ジルベールは、2015年の再演時に『マノン』を踊っている。また、2013年の『ラ・シルフィッド』の再演に客演し、パリのバレエ愛好家達を熱狂させたボリショイ・バレエのプリンシパル、エフゲーニヤ・オブラスツォヴァは、初来日から60周年を記念した2017年6月の来日公演前のインタビューで、今後、踊りたい作品として『マノン』を挙げ、「問題なのは、ボリショイ・バレエ[sic.]のレパートリーにこの作品がないこと。」と述べながら、「『マノン』抜きでは、私のレパートリーが完成されない気がする」と答えている。（『ダンスマガジン』、2017年5月号、新書館、pp.029-030。）
 - 21) Patrick GILLIS, « Histoire de Manon de l'Abbé Prévost à Kenneth MacMillan » in Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon*, 1998, pp.37-38. 今回、典拠としたのは、1998年の再演時のプログラムであるが、文末に « Patrick Gillis / octobre 1990 » と明記されていることから、パ

り初演時のプログラムから転載されたものと判断出来る。

- 22) « Aucune de ces versions scéniques n'a survécu : l'adaptation de romans au théâtre n'a jamais donné de chefs-d'oeuvre. » (Jean SGARD, « Manon sur la scène » in *Vingt études de Prévost d'Exiles*, ELLUG, Grenoble, 1995, p.178.)
- 23) Clément CRISP, « Kenneth MacMillan » in Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon*, 2012, p.53. マクミランが彼の作品のために使用したのは、マスネの音楽だが、しかし、オペラ・コミック《マノン》の曲は使っていない。1971年の初演に際して、音楽を担当したのは、ライトン・ルーカスだが、2011年以降は、マーティン・イエイツが再度、編曲している。そのような事情から、マスネの子孫が、同名のマスネの作品とマクミランのバレエが混同されることを懸念したため、パリでは、1990年の初演以来、《マノンの物語》というタイトルで上演されている (Ballet de l'opéra : *L'Histoire de Manon*, 1998, p.11.)。
- 24) « Mettre Manon en musique, c'est entreprendre de traduire ses charmes dans un nouveau langage. » (Jean STAROBINSKI, *Les Enchanteresses*, Seuil, 2005, p.173.)
- 25) « Je laisse de côté le ballet-pantomime de Daniel[sic.] Halévy sur un livret de Scribe présenté à l'Opéra le 3 mai 1830. Ces trois actes de danses, [...] annoncent d'une certaine façon le second livret de Scribe pour l'opéra d'Auber, mais ils procèdent d'une autre rhétorique. » (Jean SGARD, « Manon avec ou sans camélias » in *Vingt études de Prévost d'Exiles*, p.191.)
- 26) 上記、注 25) 参照。
- 27) *La Pandore*, le 3 mai 1830 あるいは *Le Figaro*, le 3 mai 1830 に依る。
- 28) フランス国立図書館のデータベースに依る (http://data.bnf.fr/40916338/manon_lescaut_spectacle_1830)。
- 29) Ivor GUEST, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, Hampshire, 2008, p.158.
- 30) *Ibid.*, p.161.
- 31) 例えば、注 27) で言及した二紙の広告には、演目及び主要な役名と配役の一覧の下に、別途、タリオニと、彼女とバを踊ったルフェーブルの名が明記されている。尚、本稿の執筆のため、我々が参照した当時の新聞、雑誌等の評は、本稿の執筆時に一般のパソコンから Gallica 上で閲覧出来たものに限る。
- 32) 先ず、オーケストラの総譜だが : Fromental HALÉVY, *Manon Lescaut*, édité par Peter KAISER ; textes édités par et introduction de Manuel JAHRMÄRKER, « Nouvelle édition d'opéras choisis / Fromental HALÉVY; 4 », Musik-Edition Lucie Galland, Weinsberg, 2007 (以下、典拠を示す場合には、« HALÉVY, Orchestre » と略し、ページ数を記載する。)。また、ピアノ演奏用の譜面は : Fromental HALÉVY, *Manon Lescaut*, édité et arrangé pour piano par Peter KAISER ; textes édités par et introduction de Manuel JAHRMÄRKER, Musik-Edition Lucie Galland, Weinsberg, 2007 (オーケストラの総譜同様、« HALÉVY, Piano » と略す。)。いずれも、フランス国立図書館所蔵。尚、ヤーメルカーのテキストは、Karl Leich-GALLAND によってフランス語に翻訳されている。
- 33) スクリープの台本についての詳細は本稿の第 2 節参照。
- 34) HALÉVY, Orchestre, p.XXVI.
- 35) HALÉVY, Piano, pp.L-LIII. また、ヤーメルカーには : *Comprendre par les yeux . Zur Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoch der Grand Opéra*, « Thurnauer Schriften zum Muzik-theater 21 », Laaber, 2006 を始めとして、他にも《マノン・レスコー》を論じ

た複数の文献がある。既に、部分的に複写を入手したものもあるが、我々は、ドイツ語を角さないため、その取り扱いを検討中である。しかしながら、本稿が、カイザーとヤーメルカーの業績に多くを負っていることは言うまでもない。

- 36) « BALLET-PANTOMIME[sic.] at the Opéra in the 1830s and 1840s depended far more upon words than we have imagined. » (Marian SMITH, *Ballet and Opera in the age of "Giselle"*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000, p.97.)
- 37) *Ibid.*, p.97.
- 38) *Ibid.*, pp.99-101.
- 39) *Ibid.*, p.100.
- 40) *Ibid.*, pp.100-101.
- 41) スミス自身、巻末の注で、« See also the *Fonds Aumer* at the Bibliothèque de l'Opéra. » (*Ibid.* p.278) と書いている。注 45) を参照。
- 42) *Ibid.*, p.101.
- 43) Ivor GUEST, *op.cit.*, p.161. また、シルヴィ・ジャック＝ミイオッシュに依れば、オメルがオペラ座の « maître de ballet en titre » だったのは、1826 年～1830 年の間である (*Dictionnaire de la Musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie FAUQUET, Fayard, 2003, « Aumer » の項目, p.74. 以下、« *Dic. de la Musique* » と略す。)
- 44) HALÉVY, Orchestre, p.XVIV et Piano, p. LI.
- 45) *Dic. de la Musique*, « Aumer » の項目も彼の « archives » に触れているので、« Fond Aumer » は専門家には周知の資料であると考えられる。ただし、スミスもジャック＝ミイオッシュもフランス国立図書館の cote を記載していないため、ヤーメルカーのいう « parties de ballet » がその中に含まれていたのか、は、ここでは、断言出来ない。
- 46) *Manon Lescaut*, ballet-pantomime en trois actes. Par M. ***, musique composée par M. Halévy; Décors de M. Ciceri; représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 30 avril 1830, Paris, Bezou, Librairie, 1830. 以下、典拠として示す場合、« Scribe, *Manon Lescaut*, 1830 » と略す。基本的には、我々が Gallica から入手した cote 8yf 1104 を使用するが、必要な場合には cote を明記する。
- 47) Eugène SCRIBE, *Manon Lescaut in Oeuvres complètes de Eugène Scribe de l'Académie française*, Troisième série, Opéras, ballets, t.1, Paris, E. Dentu, 1875, pp.189-225. (京都大学図書館所蔵。) こちらは、« Scribe, *Manon Lescaut* in OEC. » と略す。
- 48) HALÉVY, Orchestre, p.XLIV.
- 49) « tableau » と « scène » の訳語や、台本の翻訳の仕方については、平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座』(慶應義塾大学出版会、2000 年)を参照させていただいた。この場を借りて、御礼申し上げる。
- 50) 1830 年 5 月 8 日土曜日刊行の *Bibliographie de la France* の p.294、« 2493 » に、初演時の《マノン・レスコー》の台本も掲載されているが、実際、作者名は空欄である (Source gallica bnf.fr / Bibliothèque de France.)。
- 51) Scribe, *Manon Lescaut* in OEC., p.189.
- 52) Ivor GUEST, *op.cit.*, p.154、あるいは、HALÉVY, Orchestre, p.XXXIII.
- 53) 例えば、『パンドール』紙は、初演の評の冒頭で次のように書いている：« Nous avons enfin assisté, M. Lubert[sic.] et le budget aidant, à la représentation du chef-d'oeuvre nouveau dont la plume financière de M. S....., croisée avec le bâton chorégraphique de M. Aumer, »

- doté l'Académie[sic.] royale de Musique. » (*La Pandore*, le 4 mai 1830.)
- 54) この点に関しては、ヤーメルカーがアレヴィの譜面に掲載した序文に詳しい。また、ゲストも触れている (Ivor GUEST, *op.cit.*, pp.152-153.)。
- 55) Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.1 et p.11.
- 56) 同時代評の多くは、この「歴史絵巻」を往時の風俗や慣習のパロディと取った。しかし、制作者達は、パロディを作ることから意図していた訳ではない。
- 57) Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France.
- 58) Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Aimé Delaroché, Lyon, 1760 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France.). 尚、ルコントの下絵のうち、No.6とNo.9は、カルモンテル (ルイ・カロジス) のものとされるグワッシュに残る、ピエール＝モンタン・ベルトンの英雄的な牧歌劇《シルヴィア》の中のパ・ド・ドゥを踊ったマリー・アラール (ディアナの侍女のニンフ役) とジャン・ドーヴェルヴァル (狩人役) の衣装を模したものである。また、No.8は、ニコラ・ランクレの油絵『踊るカマルゴ』(1730年頃)の衣装に酷似している。(*Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, sous la direction de Mathias AUCLAIR et Christophe GHRISTI, Albin Michel (L'ONP, La BNF), 2013, pp.56-57, pp.44-45.)
- 59) « Le ballet m'a fort diverti et intéressé. » (*Journal du maréchal de Castellane, 1804-1862*, t. 2 (1823-1831), Librairie Plon, 1895. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France.)
- 60) Ivor GUEST, *op.cit.*, pp.154-157.
- 61) 鈴木晶『オペラ座の迷宮 パリ・オペラ座バレエ[sic.]の350年』、新書館、2013年、pp.161-162。
- 62) « Décoration » (« décors »)の部分については、場面転換毎に全文、引用する。それ以外の部分の「」は、文中のテキストの訳だが、ここでは、原文は記さない。特に、必要と思われる箇所のみ、本文中に原テキストを« »で挿入しておいた。第一幕 (第一場) の舞台装置 : « Le théâtre représente le jardin du Palais-Royal à la fin du règne de Louis XV. A droite, au fond du théâtre, est une porte sur laquelle on lit : *Passage conduisant à l'Opéra* ; aux deux côtés de cette porte deux larges affiches de spectacle. » (Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.1.) 尚、スミスが分類したバレエ・パントミムにおける三つの間接言語のひとつに« the onstage sign »と呼ばれるものがある。即ち、舞台上の柱等に、文字の書かれた旗や看板を出すことで、物語内容を観客に伝える方法である。この舞台装置の描写の« une porte sur laquelle on lit : *Passage conduisant à l'Opéra* »は、明らかにその例である。また、舞台の両側にある門の演目の広告上にも文字が書かれていたのかも知れない。同時代評に度々、登場する「1750年 « 1750 »」という数字の由来は、劇中バレエが上演された日時と年数から来ているのではないかと、推察している。
- 63) 正確には「徴税係 « commis aux aides »」(Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, 表紙の次の頁の主要な配役より。頁数は記載されていない。)
- 64) 第一幕 (第二場) の舞台装置 : « Le théâtre change et représente la salle et le théâtre de l'Opéra, tels qu'ils étaient alors. A droite et à gauche sont des banquettes sur lesquelles viennent s'asseoir les seigneurs de la cour. On remarque parmi eux les amis du marquis de Gerville. Debout, et de chaque côté de l'avant-scène, est un garde-du-corps en grande tenue. A gauche et à droite, deux loges d'avant-scène. / Le théâtre représente un paysage; un petit temple en style de l'époque. Peinture de Boucher et de Watteau. » (Scribe, *Manon*

Lescaut , 1830, p.11.)

- 65) 第二幕の舞台装置 : « Le théâtre représente un salon très élégant; à droite, sur le premier plan, un cabinet de toilette qui est vitré; sur le second plan, une croisée. » (Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, p.14.)
- 66) 第三幕 (第一場) の舞台装置 : « Le théâtre représente l'intérieur d'un fort au bord de la mer. A gauche, sur les cinq premiers plans, s'élève un vaste édifice sur la façade duquel sont écrits les mots : *Palais du gouverneur*. Au-dessus un grand cadran qui marque les heures. A droite, sur les trois premiers plans, les portes des prisons. Du même côté, au[sic.] quatrième et cinquième plans, un bastion formant saillie en dedans. Entre la prison et les bastions, une cloche. Au fond du théâtre, une redoute plantée d'arbres et garnie de canons. Au milieu de la redoute, un espace fermé par une grille, et par lequel on descend à la mer. Sur les derniers plans, et à l'horizon, on aperçoit la pleine mer. (Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, p.28.) ここにもスミスのいうところの « the onstage sign » を示唆する記述が複数箇所見られる。
- 67) 第三幕 (第二場) の舞台装置 : « Le théâtre change. Un vaste désert de la Nouvelle-Orléans. » (Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, p.39.)
- 68) Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, pp.11-12..
- 69) Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, pp.18-19.
- 70) Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVI^e-XX^e siècles*, Desjonquères, 1995, p.62.
- 71) Patrick BARBIER, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris / 1800-1850*, Hachette, 1987, p.45.
- 72) Marian SMITH, *op.cit.*, p.99.
- 73) « —Oh non! je ne puis; j'attends Des Grieux, mon futur, mon mari; je lui ai promis de rester ici. » (Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, p.8.)
- 74) « —Vous allez entendre du chant; vous verrez des menuets; et des déesses dans des nuages; et des diables qui viennent de l'enfer; et des[sic.] belles dames avec leurs parures; et nulle ne sera plus jolie que vous. » (*Ibid.*, p.8.)
- 75) « Pendant ce temps, Manon s'est bouché les oreilles pour ne pas entendre; puis elle ôte une main, puis deux, puis elle écoute attentivement. » (*Ibid.*, pp.8-9.)
- 76) Marian SMITH, *op.cit.*, p.167.
- 77) それぞれ、Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, pp.9-10 と p.19。
- 78) « Ils veulent se précipiter entre les combattans[sic.], mais il est déjà trop tard. Des Grieux vient de porter un coup de pointe à son colonel, [...] » (Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, p.26.)
- 79) « [...] ; mais celui-ci (son colonel) qui est resté dans les bras de ses amis, se soulève à peine, tire de son sein l'engagement de Des Grieux et le déchire en morceaux sans qu'on l'aperçoive, [...] » (Scribe, *Manon Lescaut* , 1830, p.27.)
- 80) スミスが、これまでも引用して来た著作の第三章で、当時、オペラ座で上演され、収益を上げたオペラやバレエ・パントミムの台本から、主な登場人物の人数のリストを作っているが、《マノン・レスコー》については、この初演時の台本の表紙の次頁のリストを参照したと思われる。ただし、そこには、シヌレやニユカは含まれていない (Marian SMITH, *op.cit.*, p.61.)。
- 81) Scribe, *Manon Lescaut* in *OEC*, p.190.

- 82) 厳密に言えば、「いくつかの連隊の徴募係」「新兵」「若い貴族（2名）」については、表紙の次頁の主要人物リストの下に配置されており、三枚目のページから「ダンスと登場人物」として、第一幕から「若い貴族（6名）」以下の役名とダンサー名が続く。しかし、これは、全体的内容から判断するに、当時の印刷事情が原因のレイアウトミスであると思われる。
- 83) 「徴税係」のデ・グリュウが⁸、なぜ、突然、「シュヴァリエ」になったのか、台本等には、一切、説明はない。
- 84) Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.12.
- 85) Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, pp.11-12.
- 86) Scribe, *Manon Lescaut* in *OEC.*, p.200.
- 87) 既に述べたが、ルフェーブルの名は新聞の広告には出ている。また、殆どの新聞、雑誌は、舞台評でタリオーニの名前しか出していないが、『ガゼット・デ・テアトル』が唯一、ルフェーブルの名を挙げている (*Gazette des théâtres, journal des comédiens*, le 6 mai 1830.)。
- 88) *La Pandore*, le 4 mai 1830.
- 89) Ivor GUEST, *op.cit.*, pp.160.
- 90) « M^{lle} Taglioni a, dans le rôle de Ninka[sic.], fait des prodiges de danse, elle a obtenu de ne pas se noircir le visage, ce qui nuit à l'illusion de son état de négresse. » (*Journal du maréchal de Castellane, op.cit.*, p.348. とところで、M.U. SOWELL, D.H. SOWELL, F.FALCONE et P. VEROLI, *Icônes du ballet romantique : Marie Taglioni et sa famille* (Gremese, Rome, 2016) などでも参照したが、タリオーニの「ニュカ」役の衣装や画像は見つからなかった。ただし、彼女が5月26日を最後に降板した後、同じ役を踊ったジュリア嬢の「ニュカ」役姿の絵画が存在したことは確認された。« COLLAS (Loui[sic.]-Augustin), [...]. Portrait de mademoiselle Julia, dans le rôle de Miuka[sic.], du ballet de Manon Lescaut[sic.], exp. au Salon de 1833. » (François-Fortuné, *Annuaire des artistes français*, M. Guyot de Frère, 1833 (A2), p.78. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France.) この絵画が現存しているかは不明である。
- 91) Jean SGARD, « Manon sur la scène », in *op.cit.*, pp.180-181.
- 92) Scribe, *Manon Lescaut*, 1830 (8yf 1104) 内の配役表及び pp.15-20.
- 93) HALÉVY, Orchestre, p.XLIV 及び HALÉVY, Piano, pp.LXVII-LXIX.
- 94) HALÉVY, Orchestre, p.II, « Note de l'éditrice » 参照。
- 95) HALÉVY, Orchestre, pp.III-IV.
- 96) 次の注を参照。
- 97) *Dic. de la Musique*, pp.287-288 の « cloche » の項目参照。
- 98) *Dic. de la Musique*, p.205 の « canon » の項目参照。
- 99) « un recruteur s'avance vers Sans-Regret, il le salut » (« parties de ballet » 中の指示書きについては、楽譜の番号と小節数を記載するに留め、出版された譜面の頁数は記さない。また、これらの指示書きには句読点は、存在しないことが多いので、ひと言、お断りしておく。)
- 100) « A gauche, sur le premier plan, Sans-Regret et plusieurs soldats boivent autour d'une table; debout et à côté d'eux est une recrue qu'ils viennent d'engager. On lui compte le prix de son engagement, et on voit à la santé du roi. On lui met une cocarde blanche à son chapeau. » (Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.1.)
- 101) « le M^{rs}. de Gerville lui dit / vous n'avez jamais été; / non... n'est ce[sic.] pas là que l'on chante? [...] / ouil / ah que ce doit être beau / ah ma cousine si nous pourrions voir cela /

- eh bien venez avec nous » ([/]は文意が分かるように、我々が挿入した。)
- 102) 初演時の台本の第一幕（第一場）第9景の冒頭は次のように始まる：« Des bergers et des bergères avec de la poudre, des mouches et des rubans, viennent faire une offrande au temple de l'Amour. » (Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.11.)
- 103) Ivor GUEST, *op.cit.*, pp.160.
- 104) HALÉVY, Piano, p.75 の下二段の五線譜は、p.74 の下二段がそのまま、反復されており、明らかに、印刷ミスと思われる。その結果、No.6 の 76-87 小節がピアノ演奏用の譜面では欠けており、そこに、何らかの指示書きがあったかどうか、は、元の « parties de ballet » を見ないと分からない。
- 105) 第2景と第3景の切れ目については、我々の調査メモが不明瞭で判別出来ない。
- 106) 台本と指示書きと譜面が一致しないので判別が難しい。
- 107) 注 35) で触れたが、ドイツ語を解さない我々は、ヤーメルカーが、スクリーブのヴァリアントについて、公表した研究について、まだ、検討出来ていない。
- 108) この場面を考えた時、スクリーブは、C. Ribié 作とされている *La Courtisane vertueuse* (1772) を念頭に置いていたのだろうか？ (Jean SGARD, « Manon sur la scène » in *op.cit.*, pp.178-179.)
- 109) HALÉVY, Orchestre, p.XLIV 及び Ivor GUEST, *op.cit.*, p.159.
- 110) Marian SMITH, *op.cit.*, p.106 et Ivor GUEST, *op.cit.*, p.159.
- 111) « For *Manon Lescaut* (1830), Halévy wanted the orchestra to play “Où allez-vous, Monsieur l'abbé” [...] as the abbot attempted to steal into Manon's room, but the administration rejected the idea, perhaps for fear that it would be interpreted as anticlerical. » (Marian SMITH, *op.cit.*, pp.109-110 et p.280.) 尚、本稿の執筆段階では、『コルセール』紙は、フランス国立図書館のサイトに依ると、電子化の準備中であるため、内容は確認出来なかった。しかし、ゲストが述べている内容もほぼ同じなので、典拠は同じと思われる (Ivor GUEST, *op.cit.*, p.159.)。
- 112) Scribe, *Manon Lescaut*, 1830 (8yf 1104), pp.18-19 及び、HALÉVY, Piano, pp.LXVIII-LXI.
- 113) *Le Figaro*, le 5 mai 1830.
- 114) *Le Journal des débats politiques et littéraires*, le 5 mai 1830. また、『ジュルナル・デ・デバ』紙の他に、「président」という単語を使っているのは、『ガゼット・デ・テアトル』である (*Gazette des théâtres, journal des comédiens*, le 6 mai 1830.)。
- 115) Ivor GUEST, *op.cit.*, pp.159.
- 116) « [...] mais on ignore jusqu'à la teinte des cheveux de Manon. Quelle est la couleur de ses yeux, la forme de son nez, l'éclat de son teint? Est-elle grande ou petite? mince ou potelée? Le roman n'en dit rien. Elle est *charmante*, et l'idée revient plus d'une demi-douzaine de fois; elle est *aimable*; il est question de sa *beauté*—mais sans aucune précision. » (Jacques PROUST, « Le Corps de Manon » in *Littérature*, n° 4, 1971, pp.5-6.)
- 117) « Pour passer du roman à l'opéra, il fallait d'abord cette radicale simplification. » (Jean SGARD, « Manon avec ou sans camélias » in *op.cit.*, p.193.) « Pour que *Manon* devienne opéra-comique, il fallait passer par le drame, par la simplification de l'intrigue et l'opposition des tableaux; et ce fut peut-être l'obscur Gosse qui réussit pour la première fois cette prouesse. » (Jean SGARD, « Manon sur la scène » in *op.cit.*, pp.181-182.)
- 118) Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.18 et p.3.

- 119) « —Eh bien! dit Manon, calme-toi, je te demande pardon. C'est vrai, je suis légère, coquette, tout éblouit mes yeux, tout me séduit pour un instant... pour un instant seulement; car tout de suite après je reviens à toi; c'est toi seul que j'aime, toi seul qui possède mon coeur et que j'aimerai toujours. » (Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.4.)
- 120) ルコントの衣装の下絵のNo.13「若い貴婦人の街着」は、後ろ姿で描かれており、裾を引く長いヴェールが、この台本の描写との関係を想起させる。
- 121) « MANON ET MARGUERITE, occupées à travailler et regardant autour d'elles. » (Scribe, *Manon Lescaut*, 1830, p.6.) 初演時の台本で、マノンやマルグリットが手仕事をするような様子が分かるのは、この部分だけである。
- 122) オペラ・コミックでは、デリニイ侯爵の冒頭の Aria に « ma grisette » という単語がはつきり出て来る (Eugène SCRIBE, *Manon Lescaut in Oeuvres complètes de Eugène Scribe de l'Académie française*, Quatrième série, Opéras comiques, t.17, Paris, E. Dentu, 1880, p.238.)。(京都大学図書館所蔵。)
- 123) 鹿島茂『職業別パリ風俗』、白水社、1999年、p.43。
- 124) HALÉVY, Orchestre, pp.XXXI-XXXII.
- 125) HALÉVY, Orchestre, p.XXVI.
- 126) « Nous ne sommes plus à Amiens, [...]. Les Auteurs de *Manon Lescaut* [...] ont dédaigné, [...], les inventions du romancier, [...], pour nous conduire au Palais Royal, [...]. [...], au lieu des scènes [...] de Passy, de la Sorbonne, de Saint-Sulpice, de Saint-Lazare et de la grand'route de Paris au Val-de-Grâce, le ballet nous a conduit dans la salle de l'Opéra, de ce gothique opéra, que nos bons aïeux ont vu en 1750. » « [...] ; autrement l'action du ballet est chose assez monotone et insignifiante. » (*Gazette littéraire*, le 13 mai 1830.)
- 127) « L'admirable création de Prévost n'a été qu'un prétexte pour les auteurs du ballet. » (*Revue de Paris*, Tome quatorzième, Bureau de la Revue de Paris, 1830, p.119.)
- 128) HALÉVY, Orchestre, pp.XXX-XXXI.
- 129) Ivor GUEST, *op.cit.*, pp.157-158.
- 130) « On retrouve par-ci par-là quelques intentions du roman, mais la création de l'abbé Prévost a disparu; Manon n'est plus qu'une femme ordinaire qui a des amants. » (*Le Mercure de France au dix-neuvième siècle*, 1830(T29), p.181.)
- 131) *Revue de Paris*, Tome quatorzième, Bureau de la Revue de Paris, 1830, p.120.
- 132) 小倉孝誠『恋するフランス文学』、慶應義塾大学出版会、2012年、pp.22-31。
- 133) *Dic. de la Musique*, p. 353 の « danseur » の項目参照。
- 134) « [...] ; le public sera alors tout-à-fait désintéressé, parce qu'il ne paiera plus les folies qu'on fait pour les beaux yeux de telle ou telle danseuse. » (*La Silhouette*, 1830(vol.1), p.15.)
- 135) ビゴッティーニの名は、《マノン・レスコー》の台本のキャスト表には見当たらない。
- 136) « M^{lle} Noblet, ou M^{lle} Legallois surtout, aurait, donné à ce personnage un tout autre esprit, [...]. » (*Le Constitutionnel*, le 5 mai 1830.)
- 137) « Quelques initiés prétendaient que Paul et M^{lle} Noblet devaient danser un pas; mais on ignore les motifs qui l'ont fait supprimer. Dans tous les cas le public a beaucoup regretté de ne pas voir, dans cet ouvrage, cette belle et bonne danseuse. » (*Gilblas*, le 5 mai 1830.)
- 138) « [...] la nouvelle Manon a toute l'innocence et les charmes extérieures qui doivent justifier l'amour de Desgrieux[sic.] [...]. » (*Le Figaro*, le 3 octobre 1831.)

- 139) Ivor GUEST, *op.cit.*, pp.160-161.
- 140) Ivor GUEST, *Le Ballet de l'Opéra national de Paris*, Flammarion, 2001, p.87.
- 141) ゲストは、同じ図版を *The Romantic Ballet in Paris* の p.244 の後にも挿入しているが、ここでは、1832年時点のものとしている。ゲストは典拠を示していないが、M.U. SOWELL, D.H. SOWELL, F. FALCONE et P. VEROLI の前掲書（注 90）参照。）の p.88 にも酷似した図版が掲載されており、1832 年のものとなっている。元の図版について、継続調査中である。
- 142) Eugène SCRIBE, *OEuvres complètes de Eugène Scribe de l'Académie française*, Troisième série, Opéras, ballets, t.1, Paris, E. Dentu, 1875, p.23.
- 143) *Ibid.*, p.132.
- 144) *Ibid.*, p.2.
- 145) Ivor GUEST, *The Romantic Ballet in Paris*, p.154.
- 146) « M^{me} Montessu, chargée du rôle de Manon, et Ferdinand Desgrieux[sic.], ont mis beaucoup d'expression et de vivacité dans leur pantomime. » (*Journal des débats politiques et littéraires*, le 5 mai 1830.)
- 147) Ivor GUEST, *Le Ballet de l'Opéra national de Paris*, p.84.
- 148) 5 月 31 日（月）については、Gallica 上では、欠号のため不明。
- 149) 7 月 28 日、29 日は、欠号。30 日は一ページのみで、これは、政治的な動乱が原因であろう。
- 150) HALÉVY, *Orchestre*, p.XXVI.
- 151) *Gazette des théâtres, journal des comédiens*, le 6 mai 1830.
- 152) *Gilblas*, le 5 mai 1830.
- 153) *Dic. de la Musique*, p. 74 の « Aumer » の項目参照。